Fantasmas de dos mundos

Arturo Uslar Pietri

Seix Barral Biblioteca Breve



ARTURO USLAR PIETRI

FANTASMAS DE DOS MUNDOS



BIBLIOTECA BREVE
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
BARCELONA - CARACAS - MÉXICO

Cubierta: △TRIANGLE

Primera edición: enero de 1979

ISBN: 84 322 0349 1
Depósito legal: B. 2.385 - 1979

Printed in Spain

¿A qué mundo pertenece un hispanoamericano medianamente culto? La respuesta es obvia. Pertenece a varios, distintos en el espacio y en el tiempo, pero reunidos, de un modo sui generis, *en su experiencia vital. Pertenece a la circunstancia inmediata de su país, con todo lo que de propio pueda tener, después al gran ámbito, diverso y sin embargo afín, de la comunidad cultural que la historia ha formado en eso que llaman la América Latina y que presenta grandes semejanzas y grandes diferencias y, por último, al extenso, diluido y polémico complejo de la Cultura Occidental. Es esta cohabitación de contrarias lealtades y de no resueltas contradicciones lo que caracteriza al hombre hispanoamericano.*

Sin proponérselo, este libro misceláneo es el reflejo de esa condición miscelánea, que hace el drama, la fuerza y la originalidad de la situación americana.

Somos americanos pero de una manera completamente diferente a la de los del Norte del continente, que han terminado, prácticamente, por apoderarse del nombre. Somos parte indudable de la cultura occidental en las cosas fundamentales que definen una cultura: lengua, religión, instituciones, usos, ideología, pero de una manera peculiar y propia que nos diferencia de los europeos. Somos los herederos directos de españoles, indios y africanos, en grado variable pero constante, habiendo, no obstante, modificado, mezclado y refundido esas fundamentales herencias. Se puede decir, y es cierto, que ningún hispanoamericano hace del Quijote *la misma lectura que un castellano, o que siente ante los monumentos indígenas de Meso-América o de los Andes nada parecido a lo*

que experimenta un indio, ni recibe los ritmos africanos, que ha hecho tan suyos y ha mezclado con lo español, como un habitante del África negra.

¿Cómo se veía y se sentía un hombre tan rico en levaduras opuestas como Miguel Ángel Asturias? Su sensibilidad y su literatura expresaban la difícil identidad hispanoamericana. ¿Quién podría confundir a Jorge Luis Borges con un escritor europeo? En el fondo de sus más abstractos y límpidos jeroglíficos está un acento, un tono, una posición, que es inconfundiblemente la de un argentino de este tiempo.

También en la manera como vemos a los europeos está nuestra condición. Sartre, Malraux o Céline nos dicen cosas que los europeos no parecen oír. También es igualmente cierto que nosotros no buscamos ni parecemos hallar en los textos de esos escritores lo mismo que encuentran los europeos.

Entra en estas páginas una reflexión inagotable sobre la identidad hispanoamericana. Con todas sus contradicciones, peculiaridades, y fecundos encuentros. Hay muchas generalizaciones y simplificaciones recibidas que nos ocultan la compleja realidad. Habría que proceder a una nueva y veraz evaluación de la significación del espacio americano, a penetrar a fondo en el drama del encuentro y de la pugna de las tres culturas y de cómo, al final, cada una altera su propia identidad para confundirse en otra cosa que todavía no ha concluido su largo y oscuro proceso de gestación, a llegar a percibir y a medir la existencia de un tiempo americano, que crea una nueva relación, y a vislumbrar el papel y la situación de lo hispanoamericano dentro del gran fenómeno histórico de la cultura occidental.

Los fantasmas de este libro son algunos de los que persistentemente me visitan e inquietan, nacen del encuentro catastrófico y creador de dos mundos, el Viejo y el Nuevo, de los varios pasados diferentes, de los diferentes tiempos y espacios, de las más viejas he-

rencias y las más nuevas posibilidades, que son y seguirán siendo el tema fundamental de la meditación y la creación de ese extraño y predestinado hombre de la última frontera de Occidente que es el hispanoamericano.

A.U.-P.

París, 1978

EL BRUJO DE GUATEMALA

"EL SEÑOR PRESIDENTE" ha llegado a convertirse en la más famosa y representativa de las obras de Miguel Ángel Asturias.

Yo asistí al nacimiento de este libro. Viví sumergido dentro de la irrespirable atmósfera de su condensación. Entré, en muchas formas, dentro del delirio mágico que le dio formas cambiantes y alucinatorias. Lo vi pasar, por fragmentos, de la conversación al recitativo, al encantamiento y a la escritura. Formó parte irreal de una realidad en la que viví por años sin saber muy bien por dónde navegaba.

Lo escribía, ¿era él solo, o era todo un pueblo de fantasmas próximos y lejanos que se expresaba por su boca de *shamán*?, aquel mozo risueño y ausente, con cara de estela maya que se hubiera escapado de una galería del Museo del Hombre para asomarse extraviado a la acera de Montparnasse en las tardes de París.

Venía de la más remota América. Mucho más allá de la de bananos, dictadores y quetzales, a la que podía volverse en quince días de navegación oceánica. Era el asombrado y asombroso sobreviviente de un largo viaje que atravesaba siglos, edades y cataclismos. Había pasado al través de toda la colonización española, había sufrido el difícil acomodamiento de lo indígena con lo hispano, había oído las lenguas de antes del diluvio que se habían conservado en los claros de la selva tropical, hablaba un castellano de Pedro de Alvarado o de Bartolomé de las Casas y se quedaba en silencio, con un silencio de brujo de Kopán que aguarda la vuelta de Quetzalcóatl.

No sabía uno a ciencia cierta cuándo terminaba de contar la historia del perseguido sin tregua del tirano, o el cuento de fantasmas y barraganas de Antigua, y cuándo comenzaba la pura leyenda de la creación del mundo por los dioses del *Popol-Vuh.* O cuándo estaba hilando frases para aquel poema sin término que llevaba en la cabeza abstraída como un códice sagrado.

No era el primer hispanoamericano que llegaba a París. Desde el siglo XIX formaban parte de la crónica pintoresca de la ciudad aquellos criollos ostentosos y rastacueros, trepadores y dispendiosos, que habían llegado a París a ganar prestigio social o aceptación literaria y artística. Los había habido ridículos y conmovedores. Los que a veces asoman en las operetas de Offenbach, los que competían con dispendiosa ostentosidad por los favores de las grandes cortesanas, los de la generación del tango y la gomina, y, también, los que desde fines del siglo XIX habían ido en busca de consagración, aprendizaje y reconocimiento cerca de las transitorias *vedettes* de la literatura de París. Entre ellos iban algunos meros imitadores, como Gómez Carrillo, u hombres de genio, equivocados sobre su identidad, que aspiraban a ser discípulos de Verlaine, cuando en realidad eran los creadores de un nuevo tiempo de la poesía y de la lengua, como Rubén Darío.

Los más de ellos iban deliberadamente a "afrancesarse" y a atenuar los rasgos y las vivencias de su rica y mestizada cultura nativa. El caso de Miguel Ángel Asturias fue distinto. Traía su América encima. Como uno de aquellos inverosímiles cargadores indios llevaba sobre las espaldas el inmenso hato de su mundo mestizo, con indios, conquistadores, frailes, ensalmos, brujos mágicos, leyendas y climas. Por todas las palabras y todos los gestos le salía aquel inagotable cargamento. Empezaba a conversar de una noticia literaria de Pa-

rís, o de los ballets rusos y desembocaba sin remedio en una historia de Chilam Balam o en la artimaña del prisionero que se escapó en un barquito pintado en la pared.

Con los hombres de la generación de Asturias había cambiado radicalmente la actitud ante lo europeo. Veían lo europeo como una deslumbrante tienda de instrumentos, como una constante incitación a la creación propia, pero no para afrancesarse sino para expresar lo americano con una autenticidad y una fe que eran enteramente nuevas.

El París que los envolvía era el de los últimos ballets rusos y el de la eclosión del surrealismo. Reinaban todavía en el mundo oficial los versos de Madame de Noailles y las librescas aberraciones de Gide, pero también reventaba de pronto, como una bomba de anarquista, una novela inesperada de Malraux, o aquel *revólver de cabellos blancos* de Eluard.

Cuando la bruma y las lámparas del atardecer convertían el boulevard en una asordinada feria pueblerina íbamos cayendo los contertulios a la terraza de la Coupole. A veces, todavía, veíamos pasar o sentarse en una mesa vecina a Picasso, rodeado de picadores y *marchands de tableaux*, a Foujita detrás de sus gruesos anteojos de miope, a Utrillo en su delirio alcohólico, al hirsuto y solitario Ilya Ehrenburg. Según los años y las estaciones cambiaban los contertulios de la mesa. Casi nunca faltábamos Asturias, Alejo Carpentier y yo. En una ocasión nos acompañó por algunos meses Rafael Alberti. Y luego gente transeúnte y pintoresca de la más variada América. El panameño Demetrio Korsi, que vivía en una novela que nunca llegó a escribir, Arkadio Kotapos, griego de Chile, músico, aventurero y gran conversador, que nos inundaba con sus recuerdos, sus anécdotas y sus mil ocurrencias y disparates, verdaderos o imaginados, que constituían el más inagotable relato de una increíble picaresca intelectual, o Ta-

tanacho, aquel mexicano menudo y melancólico, compositor de canciones populares que de pronto, a la sordina, nos cantaba "mañanitas" y nos metía en el amanecer de una calle de Jalapa.

La noche se poblaba de súbitas e incongruentes evocaciones. Con frecuencia hablábamos del habla. Una palabra nos llevaba a otra y a otra. De "almendra" y el mundo árabe, al "güegüeche" centroamericano, o a las aliteraciones y contracciones para fabricar frases de ensalmo y adivinanza que nos metieran más en el misterio de las significaciones. Había pasado por sobre nosotros el cometa perturbador de James Joyce. Todavía era posible ir por los lados del Odeón y toparse con la librería de la flaca y hombruna Silvia Beach, que había hecho la primera edición de *Ulises*, y hasta con un poco de suerte mirar al rescoldo de los estantes la menuda figura de barbita y gafas de ciego del mismo Joyce.

Las cosas de la vida americana nos asaltaban. Todo el arsenal inagotable de la naturaleza y de la geografía: los volcanes con nombre de mujer, los lagos poblados de espíritus, los inmensos ríos que devoraban gentes y países, las selvas impenetrables que emanaban olores y humaredas como serpientes, los animales que no conocían los fabularios, el cenzontle, el campanero, el gallito de las rocas, rojo e inasible como una llama, el quetzal embrujado, los ocelotes y los jaguares, el manatí que fue sirena y que se queja en la noche de los ríos. Y luego los hombres y su drama. Los tiranos, los perseguidos, los iluminados, los empecinados, los indios, los negros cargados de magia y los hijos de los encomenderos con su encomienda de historia remota, los Dorados perdidos en la espesura, las ciudades abandonadas, las rutas de la sed y del delirio. Aquella América de visiones y de alucinados terminaba por alucinarnos a nosotros mismos y a los hombres de otras

latitudes que se nos acercaban. ¿De qué hablábamos, de quién hablábamos? De Tonatiú, resplandeciente como el sol, de la ruta infernal de Las Hibueras, de la audiencia de los Confines, de la Cubagua de las perlas, de los empalados y los torturados, de las catedrales barrocas y de las prisiones vegetales. Era la revelación o la creación de una realidad fantasmagórica, de un "peyotle" de palabras que estaba lleno de una inmensa potencialidad literaria. Todo aquello podía ser el libro que estábamos escribiendo o todos los libros que podíamos escribir. Pasábamos de la conversación al poema. En un papel del café escribíamos, renglón a renglón, sin concierto, a paso de manos y de mentes, largos poemas delirantes que eran como un semillero de motivaciones o caóticos extractos, llenos de palabras inventadas. Las que pasaron a la literatura y las que se quedaron en aquellos papeles debajo de las mesas. El tribunal de los siete mesinos, el mesino Presidente y los seis mesinos vocales o la temible evocación del Grog de Groenlandia o el mero "timón adelante de barco atrasante".

En alguna ocasión llegó a otra punta del boulevard Montparnasse Ramón Gómez de la Serna, que venía de su Pombo madrileño, como un empresario de circo sin circo. Ramón organizó pronto una tertulia a la española en un café de viajeros. Los sábados en la noche se apeñuscaban allí las gentes más pintorescas e incongruentes. Algún académico hispanizante, el italiano Bontempelli, Jean Cassou, y algunos jóvenes exploradores, que andaban por el sueño y lo irracional como por un Congo nunca visto: Buñuel y Dalí.

En ese vaivén recibíamos las noticias del libro que se hacía o se deshacía. No tenía todavía nombre, ni estaba todavía armado en toda su redonda exactitud de círculo infernal. A veces se nos leía un capítulo. Veíamos morir al "hombre de la mulita" a manos del mendigo enloquecido en el portal

de la catedral de aquella ciudad que estaba siempre bajo la luna. O veíamos brotar, como un conjuro, aquella aliteración inicial del *Alumbra lumbre de alumbre*...

El libro creció como una selva, sin que el mismo Asturias supiera dónde iba a parar. Andaba dentro de aquella máquina asombrosa de palabras y de imágenes. Ya, casi tanto como nosotros, sus contertulios cotidianos eran Cara de Ángel, la familia Canales, la Masacuata y su cohorte de esbirros y soplones y todos los fantasmas y leyendas que cuatro siglos de mestizaje cultural dejaron sueltos en las calles y las casas de la ciudad de Guatemala.

Asturias creció y pasó su adolescencia en el ambiente de angustia que implantó en Guatemala por más de veinte años la tiranía cursi, corruptora y cruel de aquel maestro de escuela paranoico que se llamó Manuel Estrada Cabrera. Frío, inaccesible, mezquino, vengativo, dueño de todos los poderes, repartía a su guisa y antojo bienes y males sobre las cabezas sin sosiego de sus coterráneos. Mandaba fusilar por una sospecha, o sepultaba en letales prisiones a sus opositores verdaderos o supuestos. Como un prestidigitador del terror hacía aparecer y desaparecer las personas, inesperadamente un día podían amanecer poderosos y ricos, con la autoridad que él les regalaba, y otro podían hallarse en la infrahumana condición de perseguidos, privados de toda dignidad humana. Con la misma mano con que disponía de las vidas y las suertes, ordenaba levantar un templo a Minerva y pagaba con largueza al poeta Chocano para que le recitara composiciones de ocasión en sus fiestas de miedo.

La atmósfera de pasión, delación y venganzas secretas en la que vive el joven Asturias llega a crear una sobrerrealidad en la que los seres y las cosas dejan de ser lo que debían ser para convertirse en fantasmas o apariencias de lo que súbita-

mente pueden llegar a ser. Todo es transitorio, falso y cambiante. Lo único fijo y seguro es aquel impredecible y remoto señor Presidente de quien todos penden y dependen, y que puede tomar, por motivos que sólo él conoce, las decisiones más atroces e inesperadas sobre cualquier persona.

El señor Presidente es la condensación literaria de ese ambiente de círculo infernal. Toda la ciega y fatal máquina de terror está vista desde fuera. Son como círculos concéntricos que abarcan toda una sociedad. Los une y los ata el idéntico sentido de la inseguridad y de la aleatoria posibilidad del mal. Desde los mendigos y léperos del Portal de la Catedral, que viven en su pesadilla de miseria y de embrujamiento y que pueden desatar, sin proponérselo, toda una reacción sin fin que va a torcer los destinos de las más ajenas y distantes individualidades, hasta la desamparada clase popular, enredada en el tejido de sus creencias tradicionales, sus reverencias, sus esperanzas, sus inacabables cuitas, su sentido azariento del destino y su pasiva resignación, como Vásquez, Godoy, Felina o la Masacuata, para pasar por los militares de conspiración y burdel y la clase letrada y amenazada de los juristas, los comerciantes y los dueños de haciendas, como los Canales y los Carvajal, para rematar en la inestable y constantemente renovada cúspide de los favoritos del tirano. Aquellos hombres "de la mulita", Cara de Ángel o el Auditor de Guerra, condenados a tener más al precio de sentir mayor riesgo y miedo que todos los otros.

Más que círculos concéntricos constituyen una especie de espiral que dando vueltas sobre sí misma, lleva, en una forma continua, desde los mendigos hasta el señor Presidente.

Es esa atmósfera enrarecida o sofocante la que constituye la materia del libro de Asturias. Allí está lo esencial del país de su adolescencia. Ya nunca más se pudo borrar de su sensi-

bilidad esa "estación en el infierno". En *El señor Presidente* regresa a ella, con distancia de años, para revivir lo inolvidable de aquella situación.

A todos esos personajes nos los presenta en la inolvidable verdad de su visión de testigo insomne. Conocemos a Cara de Ángel, a aquel bobo de Velásquez que es el Pelele, con su quejido inagotable de huérfano de la vida, al General Canales, a sus hermanos abyectos y a la desventurada Camila, su hija. Al que no llegamos a conocer es al tirano. El autor nos presenta desde fuera aquella figura enteca y malhumorada. No llegamos a asomarnos a su interioridad o a tratar de explicarlo. Está allí y se mantiene allí por una especie de designio fatal. No lo vemos decidir, dudar o siquiera maquinar, no nos percatamos de su manera de andar por entre el vericueto de las intrigas, las denuncias, los falsos testimonios y las maniobras de todos los que lo rodean.

Tal vez Asturias quería decir con esto que, en aquella tragedia colectiva, no era lo más importante la personalidad del tirano, que había uno allí y siempre habría uno allí, sin nombre, sin personalidad, un "señor Presidente" producto y efecto de toda aquella máquina colectiva de inseguridad, desintegración y miedo.

No es fácil conocer y calificar al "señor Presidente" de la novela. Nos ayuda a comprenderlo saber que su modelo histórico fue Estrada Cabrera y que, por lo tanto, pertenecía más a la familia pintoresca y temible de los dictadores hispanoamericanos, que a la otra más restringida y representativa de los caudillos criollos. No son lo mismo y la distinción es importante. Los típicos caudillos del siglo XIX y de comienzos del actual fueron la creación social y política que el mundo hispanoamericano dio de sí frente al caos creado por el fracaso reiterado de las instituciones políticas imitadas de Eu-

ropa y de Estados Unidos. Eran hombres de la tierra, de raíz rural, que representaban a una sociedad tradicional y sus valores y que implantaban, instintivamente, un orden patriarcal animado de un sentido de equidad primitiva y de defensa de la tierra.

Todos fueron dictadores, pero en cambio, muy pocos de los dictadores fueron, en el correcto sentido de la palabra, caudillos.

Los otros dictadores fueron militares o civiles que lograban por ardides o por fuerza asaltar el poder y mantenerse en él, sin ninguna forma de legitimidad posible o alegable. El caudillo, en cambio, representaba una especie de consecuencia natural de un medio social y de una situación histórica. No era un usurpador del poder, sino que el poder había crecido con él, dentro de la nación, desde una especie de jefatura natural de campesinos hasta la preeminencia regional ante sus semejantes, a base de mayor astucia, de mayor valor o de mejor tino, para terminar luego teniendo en su persona el carácter primitivo de jefes de la nación en formación. No de un modo distinto se formaron los reinos de la Europa medieval.

El manual de angustias, que es el libro de Asturias, llegó en su hora. Un nuevo momento se marcaba para la literatura hispanoamericana. Era la hora de reencontrar a la más genuina América y traducirla y revelarla en palabras transidas de verdad. *El señor Presidente* logra precisamente eso. Del pintoresquismo criollista, del preciosismo de lo exótico, que había sido el rasgo dominante de nuestra literatura, del inventario de naturaleza y costumbres para un turismo intelectual europeo, va al otro extremo, a la presentación conmovida y conmovedora de una atormentada realidad política y social. No hay ningún propósito de eufemismo o de ocultación. Hay casi más una complacencia heroica en mostrar desnuda la rea-

lidad dolorosa.

El señor Presidente no fue solamente un gran libro de literatura, sino un valiente acto de denuncia y de llamado a la conciencia. Más que todos los tratados y análisis históricos y sociológicos, plantea con brutal presencia inolvidable lo que ha sido para los hispanoamericanos, en muchas horas, la tragedia de vivir.

Hoy, a la distancia del tiempo corrido, vemos este gran libro como un clásico de nuestras letras. Está en medio de ellas con su monumental e imperecedera presencia. Era, y es lo que el joven guatemalteco, que parecía una figura de estela maya, cargaba sobre el alma y tenía que decir para cumplir con sus dioses entrañables y exigentes. Y lo hizo de una manera esplendorosa.

Hay una gran unidad temática en la obra extensa de Miguel Ángel Asturias, que mucho tiene que ver con la lentitud e interioridad de su elaboración. Es como un proceso de la naturaleza, como esas lentas fecundaciones de los lagartos y los quelonios.

Dentro de él crecía vegetalmente una conciencia y una visión del mundo, determinadas por el extraordinario medio cultural de su formación. La sensibilidad lo detiene y lo hace madurar dentro del mundo mestizo que lo rodea. Ya no escapará de él nunca más. Otros antes, se extraviaron por los alrededores españoles o franceses que los tentaban con el prestigio de sus modelos.

La condición mestiza de su cultura era, ciertamente, como un hecho biológico pero que cada día se hacía más consciente en él. Lo que había recibido de niño, lo que había entrado en su ser, por todos los sentidos, en los años de la infancia y la adolescencia crecía dentro de él, con cataclismos y rupturas y extrañas apariciones y herencias. Todo un fabuloso

mundo que estaba en gran parte fuera de los libros o fuera de la literatura y casi en contradicción con ella. Sobre todo en la forma en la que la habían entendido los modernistas afrancesados.

En cierto sentido toda su obra, como toda obra auténtica, es autobiográfica. Su escritura, tan rica, no es sino la revelación lenta y continua del mundo mágico y contradictorio que lo había rodeado en su Guatemala natal.

El señor Presidente se elabora geológicamente en diez años, desde 1922 a 1932. Y todavía deberá aguardar hasta 1946 para su publicación. Literalmente vivía con la obra y dentro de la obra. Como en un clima inescapable o como en una entrada de conquistador. Hablaba de ella, la rumiaba pacientemente, la salmodiaba, la convertía en relato oral, para las mesas de la madrugada, o la sentía cambiar y transformarse en un duermevela alucinado del que no terminaba de salir nunca.

Pero aquella novela extraordinaria no es sino una forma distinta de las *Leyendas de Guatemala.*

Largos años también vivieron en Asturias las *Leyendas*, antes de que impresionaran y desconcertaran a Paul Valéry, como una droga alucinógena. Fueron largamente orales, formaron parte de su crecimiento fisiológico, las sintió hacerse y deshacerse, en infinitas versiones de viejos y de criados, de fragmentos y de síntesis, dichas en la hora soñolienta y fantasmosa de los fogones. Toda frase era esencialmente un ensalmo, un conjuro o una fórmula mágica. ¿Qué significan todos aquellos nombres, aquellos seres o aquellas casas llenas de secretos?

El único libro donde podía hallar algunas claves vino a encontrarlo precisamente en París. El sabio profesor Georges Raynaud dictaba un curso sobre él en la Universidad. Era el

Popol-Vuh, el libro sagrado de los maya-quichés. Su primera tarea francesa es la transvasación en español del texto que había traducido Raynaud. Era como un rescate de cautivos. En colaboración con J. M. González de Mendoza vierte el *Popol-Vuh* y más tarde los *Anales de Xahil* de los indios cachiqueles. Entre lo que traduce y lo que recuerda, entre lo que olvida sabiamente y lo que imagina por ansia de búsqueda, se va estableciendo una indestructible unidad.

Llega a sentir que vive como extraviado en un mundo inexplorado y desconocido. Lo consciente y lo inconsciente se mezclan. Lo consciente es la voluntad iluminada de servir a Guatemala, de dolerse por la suerte del indio viviente, de combatir las tiranías obtusas, de expresar y entender "su pueblo". Pero lo otro, y con mucho lo más rico, es lo inconsciente. Es el fenómeno vivo del mestizaje cultural que es en él su propia e indescifrable naturaleza. Está poblado de ciudades muertas. Las que destruyeron los conquistadores, y las que enterraron los volcanes y los terremotos. Las viejas ciudades abandonadas de la selva, con sus pirámides enhiestas y las fauces de piedra de sus serpientes emplumadas y las ciudades cristianas, abandonadas en ruinas sucesivas a los fantasmas y las maldiciones, con sus soportales y sus catedrales barrocas. El sube y baja por los pasadizos de la memoria que llevan de un tiempo a otro, de una ciudad enterrada a otra ciudad enterrada. Lo guía el Cuco de los Sueños y tropieza en las esquinas perdidas con el Sombrerón, con la Tatuana, con el Cadejo "que roba mozas de trenzas largas y hace nudos en las crines de los caballos". Sabía, desde antes de su nacimiento, que "seis hombres poblaron la Tierra de los Árboles, los tres que venían en el viento y los tres que venían en el agua, aunque no se veían más que tres".

Las *Leyendas* son como un primer inventario del mundo

que ha conocido Asturias en su formación espiritual. Apenas parece tener tiempo de enumerar aquellos ricos y cambiantes materiales que más tarde van a aparecer y reaparecer en sus obras sucesivas que, al fin, resultan como fragmentos de una sola y lenta revelación mágica. Las *Leyendas* son como el semillero de su obra.

La aparición de esta obra constituyó una gran novedad. No había sido vista así la realidad americana. Todo lo que había podido parecer atrasado, pueblerino o pobre, frente a la moda europea, se presentaba de pronto como dotado de un nuevo ser y de un nuevo significado. Dejaban de ser pintorescos o costumbristas aquellos seres y aquellos usos para manifestar toda la profundidad de su originalidad cultural.

Por el mismo tiempo Asturias comienza a escribir ese extraño relato, suma y síntesis de toda su manera, que es *El Alhajadito.* Es una visión de embrujamiento y de asombro. Todo parece descomponerse y torcerse, en inesperadas formas y fondos, ante nuestros ojos. Todo se reviste de una condición inesperada e inusual. Una historia sin término de lluvias torrenciales y de montes, de casas viejas y galerías vacías, de pozos malditos y de fantasmas. Que no era nada extraordinario sino el mundo normal en que podía crecer un niño en Guatemala. Sólo que faltaba darse cuenta de esa extraordinaria condición que había permanecido como oculta. Más de treinta años va a tardar Asturias en publicar *El Alhajadito.* Dormía en él y se despertaba a ratos para detenerse en unas cuantas páginas más.

Era necesario alcanzar un extraordinario virtuosismo del lenguaje para expresar toda esa nueva visión. Es lo que Asturias hace con su escritura poética y encantatoria, sin la cual no hubiera podido revelar lo que reveló. No era un mero buscador de palabras, sino un ser empeñado en lograr expresar lo

que no había podido ser expresado. ¿Cómo hubiera podido hablar de los aparecidos con un lenguaje de escribano? O con un lenguaje de realista.

Sin embargo, no abandona en ningún momento la realidad. Está apegado estrechamente a ella, a aquella realidad que vivió y penetró en sus años infantiles, pero con todas las dimensiones fantásticas que tenía.

Esto fue lo que, más tarde, pudo llamarse el realismo mágico o lo real maravilloso. Era descubrir que había una calidad de desatada fantasía en las más ordinarias formas de la vida criolla. Tal vez fue necesario, para darse cuenta de ello, venir a Europa y mirar desde aquel cerrado armario de valores lo ajeno y original del mundo americano. Muchas veces, en la mesa del café del boulevard, ante los amigos franceses embelesados e incrédulos, desplegábamos la inacabable reata de las formas inusitadas para ellos de la existencia americana. Se nos revelaba entonces, de modo espontáneo, la originalidad tan rica de aquel mundo.

Era eso lo que había que llevar a la literatura. Allí estábamos como en un milagroso ejercicio de autodescubrimiento. Era esa América la que no había llegado a la literatura, con la simpleza conmovedora de su misterio creador, y la que había que revelar en una forma que no la desnaturalizara.

Hay una figura del mundo del mestizaje que reaparece con frecuencia en la obra de Asturias, es la del "Gran Lengua", el trujamán sagrado que traduce en palabras lo que estaba borrosamente en la percepción de los sentidos. Fue ése, precisamente, su destino. Servir de intérprete a una vieja y rica experiencia colectiva que había permanecido en gran parte oculta, deformada o muda. Para lograrlo tuvo que mirar su circunstancia con los ojos más deslumbradamente cándidos y buscar las inusitadas posibilidades del idioma.

En esos tres libros de su tiempo inicial está entera la originalidad del gran escritor. Lo que hizo a lo largo de todos los años restantes no fue sino profundización, retoma y enriquecimiento de ese hallazgo fundamental.

Había surgido en una hora decisiva para la literatura hispanoamericana y la iba a marcar en una forma indeleble que tiene todo el valor de una revelación.

En la primavera de 1974 andaba yo de viaje por tierras de Europa, cuando me llegó la noticia de que Asturias estaba gravemente enfermo en Madrid.

No me hacía a la idea de que aquella presencia intemporal y casi irreal pudiera desaparecer. Pude llegar para el doloroso final.

Lo que escribí en esa hora no lo quiero ni alterar, ni sustituir:

En un vasto y pululante hospital de Madrid, en la Moncloa misma de los fusilamientos, vino a morir Miguel Ángel Asturias. En un largo delirio final se cerraron todos los soles y las lunas de su maravilloso delirio mágico. Llegué en las últimas horas, cuando en la antesala se hablaba en susurros y se repetían las frases y los recuerdos descosidos que se dicen junto a los moribundos.

Yo hablé poco pero recordé mucho. Recordé aquella estela de Copán que andaba por los bulevares de París en 1930, perdido y hallado en el deslumbramiento de la lengua. Nadie sintió como él la lengua como una revelación religiosa. Había que mirarlo, casi en trance, salmodiando palabras que perdían y ganaban sentidos deslumbrantes.

Había heredado de los mayas el sentido mágico del mundo tropical. Pájaros que eran espíritus, piedras que eran

dioses, árboles que andaban en la noche. Todo era conjuro y podía ser conjurado. A veces nos sorprendía el alba en una terraza de café descubriendo aquel "mal doblestar" del sentido en las palabras.

Toda su vida se sintió llamado a responder al doble misterio de la visión humana y vegetal de Guatemala y de la lengua. Amaba los diminutivos y las variantes que los indígenas le habían metido al castellano. Evocaba los dioses del *Popol-Vuh* como a su más cercana familia espiritual. Kukulkán, Tohil, el Gran Tapir del Alba, los hombres de maíz. Toda la historia de su Guatemala la sentía como una continuación del *Popol-Vuh*. Estrada Cabrera o Ubico pertenecían a la raza de los brujos malvados de la leyenda. La United Fruit había tenido otro nombre en aquel pasado profético y viviente. Había que combatirla y conjurarla.

Toda su obra surge de esa sensibilidad y condición. Quería justicia para los maltrechos hijos de aquel legendario mundo y narraba su dolor y su protesta en una lengua rica en hallazgos y lujo verbal. La prosa de Asturias o la poesía, nadie sabe dónde comienza la una o termina la otra, como él tampoco sabía "¿dónde comienza el día?", pertenece a lo más primitivo y al mismo tiempo sabio de la creación de la lengua. Inventaba palabras o las descubría, o parecía inventarlas al darles nuevos e inesperados sentidos. Allá en la juventud, sonreíamos como ante un prodigioso regalo, al oírlo recitar aquellos versos, aquellos encuentros de "Emulo Lipolidón" donde aparecía el Grog de Groenlandia, y olía "a huele de noche", y por último renunciaba a la final hazaña: "y non decapito el mar, por non matar las sirenas".

Ahora era un personaje mundial. Al maya errante en las selvas de la lengua le cayeron obligaciones y los honores del Premio Nobel de Literatura. Lo llevaban como preso, como

desterrado, a festivales, a academias, a paraninfos, a él que no hubiera querido estar con profesores y eruditos sino en un patio de Antigua, hablando de los aparecidos y de los perseguidos. Tenía tanto que decir de su gente y de su tradición que era mengua robarle el tiempo.

Admiraba mucho a Bartolomé de las Casas, su comprensión del indio y su pasión de la justicia. Lo evocó muchas veces y ahora, con motivo del quinto centenario, habría podido recordarnos nuevamente a aquel "Obispo de los Confines". Su otra admiración sin límites era para un lego que vino a Guatemala en la conquista: el hermano Pedro. Le hubiera gustado que canonizaran a aquel siervo del dolor de los indios. Cuando el Papa recibió en audiencia al gran escritor, exaltado con el prestigio del Premio Nobel, Miguel Ángel, con su voz mestiza y dulce, no hizo otra cosa que pedirle la canonización del hermano Pedro. Era difícil, como es difícil la justicia y como es difícil la poesía.

Vino a morir lejos de su trópico mágico. Soñaba con que algún día regresaría a aquel mundo tan extraño y tan suyo. Pero no fue así. Ha muerto en Madrid, lo llevan a enterrar a París y allí quedará por largo tiempo, hasta que algún día lo que quede de sus cenizas vuelva a la tierra del faisán y del venado, del lago y del volcán, para reintegrarse a la leyenda sin fin.

En el féretro había recobrado aquella misma cara seria y pensativa que era la suya las más de las veces. Lo único que faltaba no era siquiera el silencio, en el que con frecuencia caía cuando la vereda de sentir se le metía por dentro, sino la sonrisa, con que continuamente se le iluminaban los ojos y el gesto.

Fue la suya la más americana y mestiza de las obras literarias de nuestro tiempo. No se le entiende sin el marco y la

raíz del mestizaje cultural americano. Nadie halló un acento más del Nuevo Mundo que el suyo. Toda su escritura sale de su situación y de su ficha antropométrica. Desde las *Leyendas de Guatemala* hasta esa novela o poema que estaba escribiendo cuando el pasado sueño de la muerte le cortó la palabra y le cerró los ojos cargados de visiones.

Ya no podré olvidar nunca su cálida y segura presencia, su compañía de tan abrumadora riqueza, su deslumbrante simplicidad de niño al que le han regalado el mundo. Ya no tendré dónde encontrarlo sino en el eco que nos queda en sus libros. Pero no será lo mismo.

Se ha ido a reunirse con los legendarios guías mágicos del pueblo del quiché, que tanto le enseñaron en su vida del lado oscuro e insondable de las cosas: Brujo del Envoltorio, Brujo Nocturno, Brujo Lunar, Guarda-Botín. A esperar el alba.

En la capilla ardiente del hospital de Madrid estaba tendida para siempre la estela maya que encontré en la juventud.

¿QUÉ NOS IMPORTA LA GUERRA DE TROYA?

"¿QUÉ NOS IMPORTA la Guerra de Troya?", "¿qué puede significar para nosotros?", se preguntan las más rebeldes promociones de estudiantes que alzan su grito de protesta contra lo que les parece la vacía e inútil enseñanza de las humanidades, ante los requerimientos vitales de nuestro mundo de hoy.

Buena parte de lo que se ha dado en llamar la crisis de la Universidad, no es sólo un repudio de los métodos tradicionales de enseñanza, disciplina y dirección de las altas casas de estudio, sino acaso más fundamentalmente un cuestionamiento de las humanidades.

Ante un universo en transformación violenta, a ratos caótica y no pocas veces irracional, donde todas las instituciones y todos los valores, comprendidos la tradición y la revolución, están sometidos al más despiadado cuestionamiento, acaso el flanco aparentemente más atacable lo constituyen las humanidades.

Si la cultura y el arte son el reflejo de una situación histórica del hombre, ¿qué puede significar para nosotros, que vivimos una situación histórica totalmente distinta, el recuerdo de las palabras, los hechos y las actitudes que otros hombres tomaron ante otras situaciones?

Esto nos llevaría no sólo a declarar que es inútil leer a Homero o a Cicerón, sino también a Aristóteles y a Spinoza. Y a concebir que acaso no pasa de ser una diversión suntuaria el estudio de Cervantes o de Shakespeare. Es decir, a cerrar las bibliotecas y los museos, como en su hora más exaltada lo desearon los Futuristas italianos, y a vivir en el más furioso,

transitorio y cambiante presente, limitados a expresar, o tratar de expresar, una actualidad fugaz y posiblemente todavía inabarcable para nosotros, en un esfuerzo por ser totalmente de ahora y solamente de ahora, lo que podríamos denominar, con un nombre de la ya vieja vanguardia, "Nunismo", que fue la denominación que el francés Pierre-Albert Birot inventó, sin éxito, para una poesía del puro presente.

Habría que preguntarse hasta qué punto es una operación realizable, con esperanzas de sobrevivencia, la amputación del pasado al hombre por medio de toda una aparatosa y difícil *historotomía.* Vivir sin historia es lo mismo que vivir sin memoria o por lo menos reducido a una mera memoria de lo inmediato y reciente.

No deja de ser superficial la visión que pretende que no es relevante o necesaria la historia que ha sobrevivido. La mejor prueba de su relevancia es que ha sobrevivido con el hombre. Si la herencia del pasado hubiera sido contraria a la expansión y desarrollo de la especie, la especie habría desaparecido. La historia no ha sobrevivido gracias a una suerte de conspiración de clases dominantes e intereses creados. Ha habido poderosos mecanismos que han escapado siempre a toda tentativa de congelación y de mantenimiento del *statu quo*. Si la historia hubiera sido el dócil producto de una conspiración de los poderosos, la humanidad estaría aún gobernada por faraones divinos, entregada a la tarea de construir hipogeos funerarios y pirámides para adorar al sol.

En todo momento decisivo los creadores del futuro se han vuelto hacia un pasado, más o menos auténtico, que les parecía relevante. Los "cuáqueros" de Cronwell se volvieron hacia un cristianismo evangélico, los revolucionarios franceses se volvieron hacia el borroso y embellecido recuerdo de la República Romana, los hombres de la Independencia his-

panoamericana hacia el pasado indígena, los románticos hacia una Edad Media fabulosa y los compañeros de Lenin y Trotski hacia las crónicas de la Revolución francesa. Todo proyecto de futuro ha conllevado una invención de pasado.

Sería muy negativo que pudiéramos volverle la espalda a Homero excusándonos con la simple y superficial cuestión de "¿Qué nos importa la Guerra de Troya?" Aun reducida a historia y a arqueología, la Guerra de Troya es importante para nosotros desde muchos puntos de vista que arrojan incomparable luz sobre los orígenes de la civilización griega, que es nuestra abuela cultural. Pero además lo que Homero describe es, nada más y nada menos, que la situación de los hombres en la guerra, ante el viejo mal recurrente que se ha alzado con persistente fatalidad en su camino. Allí están descritos el odio, el temor, la pasión, la ruina, la muerte, la angustia de la existencia amenazada, el resplandor de aquella misteriosa fuerza que sostiene al ser humano en las dificultades y que Esquilo llamaba "las locas esperanzas", con un poder de expresión, con una belleza de palabra que no ha sido superada en treinta siglos. Sería una inmensa desgracia y miseria condenar a los hombres de hoy a no conocer a Homero.

Es cierto que Homero no puede significar para nosotros lo mismo que para los griegos del siglo IX o para los contemporáneos de Sócrates o para los de Alejandro. Cada época entiende el pasado a su manera. Tal vez pudiéramos decir que el poema homérico tiene muchos sentidos diferentes y superpuestos, como capas arqueológicas, sobre un sentido fundamental que se mantiene válido para los hombres de todos los tiempos sucesivos. Jean Giono contaba cómo vio nacer maravillosamente de nuevo la *Odisea* al recitarla a unos pescadores del Mediterráneo. Había un lenguaje de hombre de mar que les llegaba, una presencia del mar que les era familiar y casi

tierna. Había una Odisea viva que les pertenecía.

Toda grande obra es experiencia profunda trasmutada en palabras irreemplazables. Esto es precisamente lo que la hace válida para todos los tiempos. Ver a Ulises acercarse a los muertos del Hades es una experiencia que pueden compartir, y que de hecho comparten en muchas formas poderosas, todos los hombres.

Hay una experiencia de la guerra y de la aventura desconocida de la vida que es la que le da profundidad y riqueza al hecho de vivir. Condenar a cada generación o a cada hombre a partir de cero, a enfrentarse a la experiencia sin eco, sin contraste, sin referencia, sin resonancias, sin situación, sería reducir la experiencia humana a una mera inmediatez sin sentido.

La Guerra de Troya nos sirve para sentir mejor la condición humana y para afinar la sensibilidad, el oído y la visión en la percepción de los matices que producen ese delicado y frágil equilibrio o desequilibrio que llamamos la belleza y sin el cual seríamos poco menos que hormigas entregadas a una *teckné* sin mensaje.

Las humanidades no son, acaso, otra cosa que una insustituible vía para la toma de conciencia del hombre. Es la inagotable variedad de las situaciones, de las expresiones, de los contrastes lo que puede quedar al final del contacto iluminante con los grandes poetas de todos los tiempos.

Cuando Malraux inventaba su museo imaginario, lo que se proponía era darnos los materiales para la más rica y directa confesión del hombre. Podía decir con razón: que lo importante era "la parte del hombre" que nos era revelada, o lo que igualmente llama "la intrusión del mundo de la conciencia en el del destino".

Ésta es precisamente la clase de aprendizaje que tan sólo las Humanidades pueden dar. En las otras disciplinas nos

pueden enseñar a la perfección cómo ser un buen ingeniero o un manipulador eficaz de computadoras electrónicas, pero son tan sólo las humanidades las que brindan la posibilidad del aprendizaje de ser hombre a través de la más larga y contradictoria suma de experiencia humana reducida a expresión. Es un continuo cultivo de lo humano. Por eso, entre otras cosas, se ha llamado cultura.

Lo que las humanidades nos dan son presencias humanas en plenitud de misterio. Ya no miramos la estatua de Poseidón o de Zeus, de verdoso bronce patinado, que fue rescatada del mar después de dos mil años, con los mismos ojos con que la miraba un marino de Atenas que se iba a entregar a la aventura de la navegación, pero tampoco la podemos ver con la misma mirada que dirigimos a un simple objeto hallado al azar o a una semejanza cualquiera del hombre. Para unos hombres creadores de cultura esa imagen fue la de un Dios y allí ponían todo el poder de lo desconocido en una figura humana de contenido sobrehumano. No aprender a verlo así es cegarse ante la larga y maravillosa pasión del hombre sobre la tierra.

Eso mismo es lo que nos enseña la estatua de Ra que arde en su granito rojo monumental sin extinguirse bajo el sol del desierto egipcio, o lo que revela un crucificado de Cimabue, tenso y doblado como un arco que va a disparar la flecha, o la torre de la catedral gótica, o los versos de San Juan de la Cruz.

La acumulación de la experiencia humana para el aprendizaje de ser hombre es lo que nos enseñan las humanidades y sólo las humanidades.

Nadie puede negar que cada generación, en cada lugar, conoció y expresó el mundo que la rodeaba dentro de una situación definida por una suma de hechos, circunstancias e

ideas. Pero la respuesta que en cada caso dieron es una de las mayores revelaciones de la naturaleza humana y de los delicados y oscuros mecanismos interiores de tomar conciencia.

Si no creyéramos en la permanencia de algunos rasgos fundamentales de lo humano en la multiplicidad de los tiempos, acercarnos a la historia y a los testimonios impresionantes de la creación poética y plástica, no pasaría de ser un vicio de curiosidad gratuita y hasta malsana.

La suma organizada de Esquilo, más Aristófanes, más Plauto, más Séneca, más el auto medieval representado en el atrio de la Catedral, más *La Mandrágora*, más el *Sueño de una noche de verano*, seguida a través de Calderón, de Racine, de *Fausto* hasta llegar a los modernos nos permite comprender y situar mejor a los modernos. *Esperando a Godot* pertenece ciertamente a la familia de los autos sacramentales y la escenificación de lo absurdo de Ionesco es una nueva flor del barroco.

Si no se tiene una visión histórica de la cultura y del arte lo que se obtiene es una visión instantánea y desarticulada de presencias gratuitas o fatales. Lo que sería como un regreso voluntario, y por lo tanto falso, a la situación del hombre primitivo.

Descubrir lo que nunca se ha visto es cosa distinta a creer haber inventado, por efecto de la ignorancia, lo que ya fue visto y dicho por los hombres que nos precedieron. Hay sin duda una manera sabia de re-inventar el pasado, cierto o imaginario, que es lo que hizo Cervantes o Rabelais o, en nuestros días, Mallarmé o Paul Valéry, o lo que hizo Picasso con la primitiva escultura negra, que es precisamente uno de los mejores frutos de la cultura y de las humanidades, y otra cosa, muy distinta, ponerse como el mentecato a inventar la pólvora y la imprenta en el mundo de hoy.

Lo que Keats encontraba en una urna griega, tenía poco que ver con los griegos pero, en cambio, decía mucho sobre el romanticismo inglés. Pero si Keats no hubiera tenido un conocimiento suficiente de los griegos tal vez no hubiera podido hallar una expresión tan plena de la poesía de su propio tiempo.

Cada época enriquece, colora y recrea la visión del pasado. Son como lentes sucesivos que se acoplan los unos tras de los otros en una continua modificación y enriquecimiento de la visión. No podríamos entender mucho de la literatura actual si prescindiéramos del trasfondo del barroco, y tampoco entenderíamos el barroco si no se hubiera apoyado sobre un neoclasicismo en buena parte inventado, que, a su vez, era el resultado de una nostálgica figuración de lo que suponían que pudo ser la antigüedad clásica. Es un proceso de formación y enriquecimiento de símbolos y significaciones muy similar al que ocurre en el lenguaje. Es otro lenguaje u otra dimensión del lenguaje.

Una obra como el *Ulises* de James Joyce perdería gran parte de su significación si quien lo lee no tiene el trasfondo de la visión de la *Odisea.* Leopold Bloom y Stephan Dedalus son el último estado de un gran mito del destino del hombre que se definió por primera vez (¿por primera vez?) en las aventuras del Ulises homérico. La *Odisea* con todo su fabuloso mundo de encuentros puede recomenzar cualquier día en una ciudad tan poco griega y mediterránea como Dublín. Pero si el lector no se da cuenta de esto habrá perdido casi toda su lectura.

El apasionado conocimiento y la incorporación de todo lo humano, presente y pasado, es el don supremo de la cultura o de lo que, con un término de otros tiempos, llamaríamos una educación humanista. Alcanzar el hombre más completo

posible por medio de la incorporación más completa del hombre.

Lo demás es mutilación y empobrecimiento. Limitarse a un mero presente sin raíces, decretar el olvido de toda la obra del pasado, condenar con sospechosa desconfianza todo lo que ha sido la formación sin término de la conciencia es una empresa de barbarie o de suicidio.

Robinson pudo sobrevivir en la isla porque llevaba consigo el pasado. Un Robinson desposeído del pasado y lanzado a la isla del pleno presente estaría condenado a perecer.

Acaso en todo este cuestionamiento de las humanidades, que ha surgido en los sectores más radicales de la renovación universitaria, no haya otra cosa que una tentativa desesperada de programar hacia atrás. Se desea con apasionada exclusividad un solo y definido futuro entre todos los futuros posibles y para darle mayor grado de posibilidad se retiene del pasado sólo lo que pueda servir como alegato o fundamento para ese determinado futuro y se rechaza y condena al olvido o al menosprecio todo lo que no sea justificación y preparación de ese fin.

Ésta es la pedagogía quirúrgica que se propone, por medio de amputaciones, injertos y modificaciones, la creación de un hombre nuevo y distinto.

Todo puede llegar a ser sospechoso y hostil para quien mira la historia futura como una empresa desmesurada de fabricación mental y hasta física del hombre. No es la primera vez que esto ocurre. El monasticismo occidental fue una tentativa de reconstrucción del hombre contra los instintos, contra las tradiciones, contra la experiencia y la presencia de lo visible en nombre de lo invisible y de lo inefable. De este sentido fue también la frustrada metamorfosis humana que intentó Calvino, dentro de la Reforma o Savonarola en la Flo-

rencia del Renacimiento.

Hoy se ha presenciado una experiencia de este género de idealismo procustiano en una escala nunca vista en la China de Mao por medio de la llamada Revolución Cultural. El catecismo de los pensamientos de Mao es todo lo que el hombre tiene que saber, fuera de la tecnología, para renacer física y mentalmente a una vida mejor y más feliz.

El hombre no puede reducirse sólo a un proyecto abstracto por realizar, para llegar a convertirse en hormiga de un hormiguero ejemplar. El hombre culto es la suma de todo lo humano. Es ésa su riqueza y su riesgo. Esa pedagogía abierta, esa visión sin vallas, esa experiencia conservada en palabras y obras es la única que le puede hacer susceptible de entender más y de trascenderse.

Un gran escritor francés de los años veinte, Jean Giraudoux, hoy excesivamente olvidado, escribió entre las suyas una deliciosa comedia dramática a la que puso el significativo título de *Anfitrión 38.* Lo que seguramente significaba, entre otras cosas importantes, que para poder lograr lo que Giraudoux había visto en el viejo mito de Anfitrión era menester que, desde los griegos antiguos hasta los occidentales del siglo XX, hubiera sido escrito y planteado anteriormente treinta y siete veces.

BORGES,
DESDE EL BANCO DE LA SOMBRA

NUNCA LO HABÍA encontrado personalmente. Las veces anteriores en que había visitado la Argentina no estaba él en la ciudad. En los muchos viajes que he hecho durante tantos años a tantas partes del mundo, nunca pude coincidir con él. Pero para mí, como para todos los que leemos español, la de Jorge Luis Borges ha sido una presencia constante e inminente.

Pensaba que ahora, al fin, en este comienzo de primavera en Europa y de invierno en el Río de la Plata de 1973, podría al fin estrechar su mano, tenerlo delante y oír su voz.

Desde el alba de mi conciencia literaria lo he oído y seguido. Desde los días remotos de *Fervor de Buenos Aires*: "desde uno de tus patios haber mirado / las antiguas estrellas, / desde el banco de la sombra haber mirado / esas luces dispersas", donde ya estaba el tono, el color y el sentido que iba a darle a las palabras, desde los olvidados tiempos cuando llegaba a la pueblerina Caracas algún ejemplar arrugado y flaco de la revista *Martín Fierro* o de *Proa* o de la polémica del meridiano cultural entre madrileños y porteños, le he adivinado el tamaño. Desde la aparición misteriosa de esas iluminaciones adivinatorias y perturbadoras de sus ficciones. ¿Es él o somos nosotros los demás, los habitantes irrecuperables de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"? Y junto a ellas aquella resistente veta de criollidad, de eco de milonga, de lengua de compadrito, de gusto por el pasado gaucho y la remota Argentina, por "el galerón enfático, enorme, funerario", en que el General Quiroga "va al muere". Todo eso y mucho más,

como en un juego de espejos mágicos, estaba en la obra y en la figura de este hombre elusivo y difícil, que nunca había podido topar en su carne y en su circunstancia.

El día antes de salir de París para el largo viaje que me llevaría en la noche, sobre el Mediterráneo, Senegal y el Atlántico, hasta su ciudad, recibí la escueta noticia de que sería el propio Borges quien haría mi presentación en el acto de entrega del Premio Alberdi-Sarmiento en el dorado salón de *La Prensa*.

Más que vanidad, que la tuve, lo que sentí fue una inmensa alegría quieta. Al fin iba a encarnar frente a mí aquella cambiante y fascinadora imagen.

Tampoco entonces fue fácil llegar a encontrarlo. Desde que estuve en Buenos Aires no oí otra cosa sino malas noticias sobre su salud y su estado emocional. Se decía que la nueva situación política lo había afectado negativamente. Los diarios de ese mismo día publicaban unas declaraciones temerarias dadas por él en Italia, en las que condenaba el peronismo en los términos más duros y valientes. Iba a encontrarlo al día siguiente en un almuerzo del Director de *La Prensa*, pero me dijeron que se había excusado por sentirse mal. En la noche debíamos comer juntos en la Embajada Británica, gracias a la encantadora hospitalidad de Sir Donald y Lady Hopson, pero a última hora llegó una dama de su amistad que debía acompañarlo y nos dijo: "Georgie está desolado de no poder venir pero se siente muy mal. Ha tenido mareos y se ha caído dos veces hoy. Prefiere quedarse en la casa a reponerse para estar mañana en el acto en que lo va a presentar".

Pensé que tampoco esta vez lograría verlo. La señora, que mucho lo conocía y que como todos sus íntimos lo llamaba "Georgie", me describió minuciosamente su estado de

salud como delicado, su situación emocional como muy afectada no sólo por los sucesos políticos de su país sino además por la enfermedad de su madre. Doña Leonor ya tiene 96 años y ha sido en los más de ellos los ojos y las manos de Borges. Es ella quien le ha leído desde que su escasa visión no se lo permite y es a ella a quien le ha dictado sus obras, en una especie de tenue y compenetrado diálogo creador.

Fue la misma dama quien me ofreció que ella me arreglaría una entrevista con el gran escritor y me avisaría. Era como perseguir un fantasma, como partir a la caza del unicornio.

La imagen que guardaba de él era la de aquellos impresionantes retratos de periódico, con inmensos ojos inertes de máscara trágica y expresión tensa y ausente. También había leído entrevistas en que los visitantes pintaban la dificultad de comunicarse con él y la parca y casi defensiva calidad de sus respuestas.

En la misma mañana del 1.º de junio en la que debía celebrarse el acto público, me volvió a llamar la señora para anunciarme que Borges me esperaría a las 5 de la tarde en la Biblioteca Nacional y que de allí sería bueno que yo lo acompañara hasta el lugar de la conferencia en el edificio de *La Prensa.*

A la hora fijada, acompañado de Isabel, mi mujer, que tenía mucho deseo de conocerlo, llegué a la Biblioteca.

Es un viejo edificio maltratado por el tiempo, en una calle estrecha invadida por pequeños comercios y filas de automóviles estacionados. El empleado de guardia en el vestíbulo nos indicó subir la escalera al primer piso y entrar por una puerta grande que quedaba hacia el centro del pasadizo. Nadie nos ofreció el ascensor. Llegamos arriba y al asomarse a esa única puerta iluminada vi a Borges, sentado en una silla

de frente a la puerta, como en espera.

—Borges, aquí estoy —y dije mi nombre. Alzó la cabeza, la volvió hacia la voz, se puso de pie apoyado en un fino cayado y me tendió los brazos.

Me puse a verlo como si fuera un raro objeto de arte. Menudo, frágil, pulcramente vestido de azul oscuro, con la mirada perdida de los ciegos, y un cierto temblor en la mano y en la voz, que es suave y dulce y a ratos vacilante. La *ye* argentina lo sitúa.

Le presenté a Isabel y nos invitó a pasar a una pequeña sala lateral. Iba apoyado en mi brazo y caminaba con lentitud tanteando el piso con el bastón.

Era un despacho viejo, pequeño y casi ruinoso. En el medio hay una especie de mesa de comedor rodeada de algunas sillas gastadas y maltrechas. Nos sentamos en una esquina de la mesa. Sobre ella había trastos de pintor, con paleta y tubos de colores y en la pared un retrato grande recién comenzado donde empezaban a formarse, sobre la tela blanca, los ojos claros y la fisonomía de Borges.

Me dijo que la otra mesa en forma de casquillo que servía de escritorio la había mandado a hacer Paul Groussac, cuando fue Director, para copiar una que tenía Clemenceau. Había escasos libros y pocos papeles. Me dijo que también Groussac había terminado ciego y que había otros Directores que lo habían sido igualmente.

Pude observarlo entonces a mi gusto. No es la suya la cara de un hombre viejo, bajo sus canas muy cuidadas luce una tez fresca y rosada y una expresión inocente, triste y casi candorosa de niño enfermo. Hablaba con las dos manos sobre el bastón. A ratos venían a llamarlo para el teléfono e Isabel o yo le ayudábamos a alcanzar la puerta.

Hablamos más de una hora de muchas cosas. Con la

mayor sencillez, con un aire de modestia tímida, con una profunda dulzura que le brota del tono y del sentido de las palabras. Al llegar pareció palparme discretamente para darse cuenta de mi forma física, pero no preguntó nada.

No voy a transcribir todo lo que hablamos, ni menos a intentar reproducir sus palabras textuales, sólo intento, para todos los que hubieran querido acompañarme, trasladarles algo de mi impresión.

Había llevado conmigo un ejemplar de su *Obra poética* para pedirle que se lo firmara a mi hijo Arturo, quien le profesa una ilimitada admiración. Lo hizo con evidente gusto. Tomó el libro en las manos. Buscó al tacto la primera página y con mi pluma, sin inclinar la cabeza, hizo un breve trazo irregular, que semeja la forma de tres protozoarios filiformes atrapados en una roca fósil. Están distribuidos en tres alturas, en tres islas, en tres distancias no relacionadas. Terminan con una especie de círculo roto o de jeroglífico de ave.

Comenzamos a hablar de su salud. Me refirió lo de los mareos y las caídas de los últimos días. Sentía temor de moverse. También sentía mucho temor de hablar en público. No podía leer y no veía al público. Le dije todo lo que le agradecía el esfuerzo que iba a hacer para acompañarme y presentarme esa tarde. Sonrió con gracia y me aseguró que quería hacerlo.

Luego vino la evocación de su madre. Me refirió todo lo que había sido para él. Cómo le leía cuidadosamente, cómo oía y recogía su dictado y lo releía para que él pudiera corregir y alterar. Decía que no le había sido difícil pasar de la escritura al dictado. Siempre había compuesto silenciosa e interiormente antes de ponerse a escribir. Después lo continuaba en alta voz ante la madre atenta. Pero ahora la anciana señora está muy enferma y achacosa. Ya no puede leerle ni es-

cribirle. Otros lo hacen. "Todas las noches, me dice Borges, reza pidiendo morir y que esa noche sea la última. Ya no quiere vivir."

Yo pienso en la terrible soledad de este hombre, tan solo, el día en que esa sombra silenciosa y constante desaparezca de su lado.

Lee poco de la nueva literatura. No le es fácil y no tiene tiempo. Conoce poco de los jóvenes. "Lo que hago es releer. Hay tanto que releer. Se descubre tanto releyendo los viejos grandes escritores."

Me dice que cada vez está más convencido del valor de la simplicidad. Nada de rebuscamientos ni de palabras raras. Las palabras ordinarias son las que hay que utilizar para mostrar toda su nobleza. También en los nuevos cuentos busca esa sencillez extraordinaria y directa "que un hombre de genio como Kipling logró en sus cuentos de juventud. Es a eso que trato de llegar ahora". Es lo que intentó en algunas de las piezas del *Informe de Brodie.* Dice que acaso los jóvenes buscan el barroquismo del lenguaje para esconderse, para no enfrentar la terrible desnudez de las palabras, para escapar a la terrible dificultad de la expresión directa.

Está completando unos cuentos más para un libro. "Pero cada vez que me pongo a escribir un cuento me sale un poema." Le advierto: "Debe ser el otro que no es Borges, quien lo hace". Sonríe. Los poemas que le salen ahora son muy cortos y concentrados. Casi sentenciosos. En *La Nación* acaba de aparecer uno de ellos que se llama reveladoramente "Yo", donde habla de "los caminos de sangre que no veo" y de "los túneles de sueño" y de "las extrañas cosas que rodean la vida", para concluir "más raro es ser el hombre que entrelaza / palabras en un cuarto de una casa".

Hablamos largamente de Lugones. Mucho lo admira,

pero dice que siempre ha habido resistencia para reconocerle su extraordinaria calidad. "Cuando yo era joven a veces salía a caminar con él. Era el más grande escritor argentino y sin embargo nadie se volvía en la calle para verlo o para saludarlo."

Recuerda con emoción el suicidio de Lugones y las trágicas circunstancias de su vida. De la esposa, del hijo, de su religioso concepto de la mujer y de la relación carnal. Lo atacaban y no se defendía. Decían de él horribles cosas falsas y él no las rebatía ni negaba.

Surgió entonces, por contraste, el caso de su propia fama universal. No ha habido escritor hispanoamericano que haya alcanzado una resonancia mundial semejante a la suya. Parece extrañarle y no explicárselo. Revela recibir con asombro inagotable los homenajes y los elogios que le llegan de todos los grandes centros mundiales. "Es curioso. De repente la gente se ha puesto a leer mis cosas y a encontrarles valor."

Se acerca la hora del acto público. Se lo recuerdo. Salimos lentamente. Se apoya ligeramente en mi brazo y va tanteando con el bastón. Nos asomamos un momento, desde arriba, a la gran sala de lectura de la biblioteca. Los lectores inclinados sobre sus libros no adivinan que desde lo alto en la sombra, como una quimera de Notre Dame, los ojos de piedra del gran poeta se pasean en lo oscuro.

Tomamos esta vez el ascensor, que ningún servidor atiende. Subimos al automóvil y llegamos al edificio de *La Prensa.* Entramos por en medio del gentío. Siento temblar la mano de Borges en mi brazo. La gente se abre para dejarnos pasar. Él sigue hablando con su voz sutil casi inaudible. Lo miran con extrañada curiosidad y respeto.

Minutos después estamos en el estrado de la gran sala rococó, relumbrante de dorados y luces y llena de gente que se

apretuja. Comienza el acto. Borges me susurra que él tendrá que hablar sentado, pues teme sentirse mal si se pone de pie. Se lo digo a la Presidencia.

Llega el momento en que le dan la palabra y le colocan los micrófonos delante. Me pregunta entonces con sus ojos absortos: "¿Dónde está el público?" Le indico.

Comienza a oírse su voz transparente y asordinada, como un tambor a la funerala, como un eco de algo lejano y profundo. Lo entreoigo y lo entreveo a mi lado. Parece decir: "Presentar a Arturo Uslar-Pietri es presentar a muchos hombres, porque nuestro huésped puede decir, como Walt Whitman el escritor americano por antonomasia: Soy amplio y contengo muchedumbres...".

El que empezó ya a no ver bien fui yo.

LA HISTORIA EN LA NOVELA

ABUNDAN los críticos literarios que sostienen que la novela histórica, como género, nació en el romanticismo y tuvo por padre a Walter Scott. Aun hombres de mentalidad que se pretende moderna y hasta revolucionaria, como Lukács, lo repiten con impresionante convicción.

A mí me parece que hay un evidente equívoco en esto y que no es demasiado tarde para decirlo. Tal vez el hecho mismo de que he escrito algunas ficciones que muchos se empeñan en calificar de novelas históricas me ha llevado a esta reflexión de un modo necesario.

Aun cuando ya muy poca gente cree en los géneros y la historia literaria ha sufrido y sigue sufriendo en nuestros días la más completa y extraordinaria transformación de contenido y de concepto, todavía se habla de novela histórica como de una división neta y distinta, con características propias, dentro de la narrativa.

Cada día más se mira a la literatura como una creación de lenguaje, independientemente de los temas o de las convenciones formales que pueda aceptar. Ya no sólo no se habla de géneros, caracterizados o distinguibles, sino que se entiende que lo esencial y lo característico es el "discurso literario". Uno de los nuevos críticos franceses, Pierre Daix,* lo dice con transparente claridad: "El escritor, en el sentido moderno, es un manipulador del lenguaje. Su instrumento y su medio es esa capitalización de experiencias sociales, integrada

* Pierre Daix, *Nouvelle critique et art moderne*, Éditions du Seuil, París, 1968.

a su propia experiencia, a su vida, que es el lenguaje. Va a transformar ese lenguaje por medio de un trabajo específico: la escritura, en una red de lenguaje organizado y comunicable que es la obra. El escritor es el revelador del lenguaje común. Es el que da a entender como el pintor da a ver". Es una visión global del acto literario, independizado de toda particularidad limitante. Tal vez sea ésta una posición extrema que el futuro de las letras puede desmentir pero, en todo caso, está más cerca de la verdad del hecho de creación que las arbitrarias e inútiles clasificaciones de la obra literaria por géneros y por modelos.

Aun aceptando, en principio y con toda la mala fe de un litigante curtido, que se pueda hablar de novela histórica, se tropieza de inmediato con la dificultad de definir el género.

El hecho de referirse al pasado no constituye un criterio suficiente. Todos los relatos se refieren al pasado, aun aquellos que en el momento de escribirse parecieron más contemporáneos, como las novelas de Paul Bourget. El tiempo de una manera fatal las ha convertido en testimonio histórico. Todo el repertorio de personajes, de sucesos y de escenas de Balzac, que en su tiempo parecía el retrato de la más inmediata realidad, se ha convertido para nosotros en novela histórica en el más exacto sentido de la palabra. Mucho más podemos conocer sobre la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XIX en la *Comedia humana* que leyendo a los historiadores profesionales o a los novelistas de minuciosa reconstrucción del pasado.

El caso de Proust es semejante. Seguramente más revelador y elocuente. Proust, acaso más que ningún otro novelista, tuvo en un grado extraordinario la noción y la conciencia de que todo era tiempo y que el gran tema dramático era la muerte y resurrección del pasado en el presente. El punto de

partida de su obra es la más inmediata contemporaneidad. Escribe lo que ha vivido y conocido. Sus coetáneos lo leían casi como una indiscreción escandalosa sobre las intimidades reservadas de la vida mundana y de las gentes conocidas e identificables que frecuentaban los salones elegantes. Se convirtió en un juego de sociedad averiguar o imaginar quién podía ser, en la realidad, la Duquesa de Guermantes, o Charlus u Odette. No pocos desagrados le costó al autor esta manía de identificación. Sin embargo, hoy leemos *El tiempo perdido* casi como podríamos leer las Memorias del Duque de Saint-Simon. La diferencia es de profundidad y de arte del narrador pero no de tono ni de contenido. La descripción de la Corte de Luis XIV nos resulta tan novela de situaciones y de psicología como la obra de Proust, la que, a su vez, podemos leer ahora y cada día más como maravillosa ficción de memorialista para conservar viva en toda su complejidad y sus contradicciones una época.

El caso de Proust no es único. Los grandes realistas del siglo XIX que trataron de retratar la vida simultánea que los rodeaba terminaron por hacer ficción histórica. El caso de Flaubert ilumina muy bien esta particularidad. El gran novelista francés es autor de dos libros muy reveladores a este respecto. Él propuso escribir con *Salammbo* un modelo de "novela histórica", tal como la entendía la preceptiva de su tiempo. Hizo una tediosa labor de reconstrucción arqueológica para pintarnos el Cartago de los Barca, sus costumbres, su aspecto, sus trajes, sus ceremonias, sus personajes representativos. Poco antes había publicado *Madame Bovary* que tuvo toda la significación de un manifiesto del realismo y de la presentación directa y descarnada de la sociedad francesa de su tiempo. Nadie puede dudar de que hoy, para nosotros, *Madame Bovary* tiene más valor como historia que el

aparatoso y vacío decorado de Ópera que es *Salammbô*. Todos aquellos seres de su hora, que el novelista puso en torno al adulterio de Emma, nos dicen más sobre su tiempo que los documentos de los historiadores y los sociólogos.

Acaso en menor grado, pero con el mismo sentido, podría decirse que en Tolstoi *Anna Karenina* es más testimonio histórico que *Guerra y paz*.

El tema verdadero de la novela es el tiempo y en la medida en que está incorporado a ella la convierte en historia. Toda narración es por su naturaleza temporal, es decir, histórica. Tal vez la que menos contenido de tiempo real presenta es precisamente la que pretende reconstruir algún episodio del remoto pasado. En este sentido más novela histórica es *La dama de las camelias* de Dumas hijo, que toda la profusa y truculenta evocación del Renacimiento que hizo su padre en sus vastos ciclos de relatos históricos. Podría acaso decirse, sin ánimo de paradoja, que toda novela es histórica por naturaleza, menos, precisamente, el caso extremo de la novela llamada genéricamente *histórica*.

Eso que en la oscuridad del lenguaje corriente llamamos el suceder, el pasar, o el acaecer es el tema central y casi único de la ficción. El fingir de la ficción implica muchas cosas diversas y concomitantes y entre ellas una traducción en palabras de una cierta realidad y una simulación del estar en el tiempo. Acaso por eso mismo es aparente en todas las grandes novelas la sensación de que el autor no sabe mucho de lo que está hablando o no logra sino aproximarse con dificultad a la verdad sumergida de las personas y de los hechos.

El estar en el tiempo, que es la condición humana, es estar en el cambio continuo, es el estar siendo y dejando de ser en todo momento. Todo cuanto el autor dice en este sentido es testimonio de un tiempo y acaso en el más cierto senti-

do de dos tiempos, del tiempo del relato y del autor y los dos se superponen o se mezclan y dan la rica temporalidad de que está hecha la textura de la obra narrativa.

Este simple e inescapable hecho de estar en el tiempo convierte la obra de ficción en una tentativa de fijar el tiempo. Una tentativa que siempre es continuamente derrotada por el tiempo mismo. Porque así como no hay lectura intemporal tampoco puede haber escritura intemporal. La lengua misma es como un recipiente que se carga continuamente de significaciones temporales que hacen que una misma palabra deje de ser la misma y de significar lo mismo por el efecto de las significaciones de que la va cargando el transcurso del tiempo. George Steiner, en su libro deslumbrante y revelador *After Babel*, utilizando los instrumentos que ha acumulado la moderna lingüística, nos enseña cómo el discurso cambia de sentido con el tiempo y cómo es de intraducible todo texto no sólo a otra lengua sino a otro tiempo. "Todo acto de lenguaje contiene un determinante temporal. Ninguna forma semántica es intemporal. Cada vez que usamos una palabra es como si despertáramos en resonancia toda su historia anterior. Todo texto está incrustado en un tiempo histórico específico y contiene lo que los lingüistas llaman una estructura diacrónica. Leer de un modo completo es restaurar todo lo que uno puede de las inmediateces de valor y tentativa en medio de las cuales el hablar ocurre efectivamente." Para Steiner esto no sólo significa la imposibilidad práctica de dar exactamente en una lengua lo que fue escrito en otra sino, además, la dificultad, no totalmente eliminable, de leer un texto del pasado de la misma manera que lo pudieron leer sus contemporáneos. Ni las palabras, ni los giros, ni el fantasma presente de los ecos y las referencias, pueden permanecer inalterados en el transcurso del tiempo. No podemos leer a Quevedo o a

Cervantes como los leyeron sus coetáneos. Toda lectura es, en este sentido, una empresa de reconstrucción. Así como nos cuesta un esfuerzo de memoria establecer el ambiente de los trajes, los muebles, los usos y las formas de tratamiento en que vivieron los personajes del *Quijote* y que para los contemporáneos de Cervantes eran obvios y no necesitaban ser recordados, tampoco podemos lograr alcanzar satisfactoriamente lo que significaban las palabras que hoy leemos en el libro antiguo para los hombres que las leyeron cuando apareció. No son sólo las palabras que indican situaciones que han cambiado o desaparecido como "rey mago" o "caballero". Cada uno de esos nombres siguió cambiando y evolucionando con las circunstancias sucesivas que surgieron después de que quedó escrita y hoy no puede significar para nosotros sino una aproximación, más o menos remota, a lo que entonces pudo significar.

De esta manera los autores no sólo intentan sustraer del tiempo momentos de los sucesos y de la situación y carácter de las personas sino momentos de la significación de las voces.

Literalmente congelan, o intentan congelar, momentos de la vida y también momentos del discurso. En este sentido todo texto es tan enigmático y difícil de descifrar como una inscripción antigua. El caso no se da tan sólo con libros de otras edades sino con la más cercana obra del próximo ayer. No es sólo el envejecimiento rápido de los autores que estuvieron de moda ayer o anteayer, pocos leen hoy a Anatole France o a Blasco Ibáñez o a Wells, sino la distancia que se establece entre nosotros y los textos que no están escritos en nuestro más inmediato presente. Ya no podríamos leer *La condición humana* de Malraux, o el *Ulises* de Joyce, o *El proceso* de Kafka como los lectores de entre las dos guerras mun-

diales. Se han convertido en historia. La temporalidad los ha penetrado y alejado de nosotros de un modo irreparable. No podemos leer a Jorge Manrique o a Garcilaso como los leyeron los hombres de su tiempo, pero tampoco podemos leer *Fervor de Buenos Aires* o el *Romancero gitano* y encontrar en ellos lo que hallaron en adivinaciones y préstamos los que compartieron la hora de su aparición.

De este modo toda novela es historia porque, voluntariamente o no, se propone detener y preservar un momento del acaecer, lo que constituye inevitablemente la tentativa absurda de sustraer del tiempo un fragmento del tiempo.

Importaría poco, en este caso, que la novela tuviera por tema personajes y circunstancias del más inmediato ayer o de un remoto y restaurado pretérito. También la evocación del pasado lejano queda sometida al tiempo. La Roma de Bulwer Lytton pertenece al siglo XIX, como el relato de Telémaco, de Fenelón, pertenece al gusto y a la mentalidad del siglo de Luis XIV. Ya la visión de los Rougeon-Macquart de Zola no era inmediata. Entre él y aquel tiempo había pasado Sedán, la Comuna, el ferrocarril y la rápida evolución de las ideas.

Toda novela que se proponga dar un testimonio de lo humano es coetánea inseparable del tiempo en que se escribe y de su circunstancia, aunque trate de sucesos que ocurrieron muchos siglos antes. En este sentido la *Salomé* de Wilde nos informa mucho más y más fiablemente de la hora estética de los simbolistas que del mundo de Herodes.

El interés por la reconstrucción arqueológica del pasado la trajeron los románticos, que reinventaron toda una Edad Media tan teatral y convencional como la más gratuita imaginación. Esta preocupación no se tuvo antes. La época en que se situaba la acción de una obra literaria tenía mucha menos importancia que el discurso y que el drama humano. Todo el

teatro neoclásico francés lo demuestra. Ninguna importancia le dan Racine o Corneille a la reconstrucción fiel de la historia antigua. Sus mujeres bíblicas o griegas se expresan en un presente de pasión y de confrontación, que seguramente no tiene ninguna veracidad histórica. Tampoco el *Cid* de Corneille tiene nada que ver con la realidad histórica de la Reconquista española. Los conflictos del amor y del deber que se debaten en esa obra son rigurosamente contemporáneos del autor. Los castellanos viejos, que oyeron el primitivo Cantar de Gesta, no hubieran podido comprender nada de la tragedia del autor francés.

Esa misma actitud de actualización del pasado y de menosprecio de la reconstrucción arqueológica la mostraron abundantemente los pintores del Renacimiento. Los cuadros de los flamencos y de los italianos que tienen por tema la vida de Cristo no hacen el menor esfuerzo por dar veracidad histórica al conjunto. Jesús, la Virgen y los Apóstoles aparecen rodeados de personajes de la época del pintor, la Virgen viste como una alta dama del siglo XV, toda la arquitectura en que se mueven es gótica o renacentista. Basta mirar aquel prodigioso festín veneciano que el Veronés pintó, con decenas de caballeros y cortesanas de la más rica Venecia del siglo XVI rodeando a un Cristo insolublemente extraviado en el tiempo y en el espacio, como representación de las Bodas de Caná, para percatarse de todo el orgulloso desdén que aquellos grandes artistas sentían por toda tentativa de reconstrucción arqueológica. Les interesaba lo humano, el conflicto humano y la belleza de las cosas tal como las conocían.

Tal vez por sentido inconsciente de la situación se percataban de que tan sólo podían expresar lo contemporáneo y que, por lo tanto, cuando trataban un tema del pasado podían y debían trasladarlo a la circunstancia inmediata que cono-

cían. No les interesaba, y ni siquiera se planteaban el problema de reconstruir fielmente un pasado remoto, sino expresar en términos válidos una pasión o un drama humanos que podían tomar del fondo de la más lejana historia, como se trae una flor del campo para colocarla en un vaso de cristal en la sala de una casa.

Como el pintor del Renacimiento, el novelista puede colocarse frente a todo el pasado humano para escoger y representar en términos inescapablemente contemporáneos su deseo de expresión de lo humano. Una novela histórica que se ajustara a la muerta preceptiva de los géneros acaso dejaría de ser novela y de tener toda validez literaria para convertirse en una obra de curiosidad y paciencia.

El campo de la novela es el tiempo, pero no la época, sino la acción del pasado en el presente y la transformación continua del presente en pasado a través del personaje, sus relaciones y sus fantasmas.

Es en este sentido que toda la novela es histórica por naturaleza, porque es una tentativa de contener un tiempo y de mantenerlo vivo en términos de presente, aunque la acción que se relate haya ocurrido muchos siglos antes.

Tal vez, jugando con la etimología, podríamos decir que la novela es la nueva, la noticia del tiempo y de su paso y por eso mismo es inescapablemente histórica. Escribe historia con su lenguaje, con su forma y con su contenido y es, acaso, en ella donde hay que ir a buscar el testimonio del pretérito, el fugaz momento del río de Heráclito, y no en las destilaciones documentales de los historiadores de profesión.

Dentro del fenómeno generalizado en nuestros días de la desaparición de los géneros, de la abolición de la preceptiva y del cuestionamiento de los viejos criterios de la crítica, no podría hablarse de géneros literarios sino acaso en circunstancias

extremas de ciertos tipos de literatura intemporal o marginalizada, verdaderos fósiles que brotan bajo la superficie de lo contemporáneo.

Existe efectivamente en el presente y florece comercialmente bajo la explotación de la industria editorial un tipo de relato muy tipificado que compite a su manera con las reconstrucciones pintorescas y suntuosas del pasado que realiza la industria cinematográfica. En un sentido verdadero esto no pertenece a la literatura sino a lo que en inglés se llamaría *entertainment*.

La verdadera obra literaria, la que se forma de su propio uso del lenguaje y de la visión de las realidades, no puede dividirse en categorías distintas según trate del presente o del pasado. El *Virgilio* de Hermann Broch no se distingue en nada de lo que hace su calidad y su significación literaria de lo que escribe Faulkner o Pasternak. ¿No resultaría una irrisión que a estas alturas habláramos de Faulkner como de un autor de novelas históricas o regionales? Todo gran novelista historia y regionaliza espontáneamente.

Hoy tendemos a considerar el campo literario como una vasta e ilimitada ágora indiferenciada y heterogénea, donde todo se mezcla y se modifica mutuamente. Donde el ensayo desemboca en la poesía y en la novela, donde todo parece fundirse y mezclarse en un solo discurso literario impreciso y colmado de contenidos insospechados. Podemos leer a Proust como historia y a Rabelais como farsa de la actualidad. A Joyce como poesía y a Ezra Pound como novela.

Acaso la única evidencia fundamental que nos queda es la de que estamos o no ante un discurso literario que contiene e incorpora el tiempo. Que es precisamente lo que hace que la palabra pueda convertirse o no en literatura.

PROUST EN TURMERO

SIENDO yo muy joven, visité algunas veces la hacienda Guayabita, en los Valles de Aragua. Era un inmenso fundo agrícola que se extendía desde la fila de la Cordillera de la Costa hasta las calles del pequeño pueblo de Turmero. La atravesaban dos ríos y estaba cubierta de selvas con venados y pumas, y de plantaciones de cacao, de caña de azúcar y de café.

La había adquirido, por los años ochenta y tantos, el General Antonio Guzmán Blanco, que andaba entonces por su segunda Presidencia. Muerto el ex-Presidente había pasado a ser de sus hijos, quienes vivían en Francia, y venían ocasionalmente en breves visitas de inspección de sus vastos haberes que habían quedado en manos de administradores.

Guzmán Blanco había sido un típico afrancesado del siglo XIX. Su primera visita a Francia la había hecho, recién salido de la Guerra Federal, en tiempos de Napoleón III. La pompa y el estilo aparatoso del París del Segundo Imperio, lo habían impresionado profundamente. Desde los uniformes hasta los conceptos políticos, desde el aire cesáreo hasta el culto del progreso material fueron en él un trasunto del estilo del fallido imperio liberal. Educó a sus hijos en Francia, en un mundo de alta sociedad y riqueza, dos de sus hijas casaron con miembros de la nobleza, una con el Marqués de Noé, de viejo linaje legitimista, y otra, nada menos que con el Duque de Morny, hijo mayor y heredero del fabuloso medio hermano de Napoleón III, que llenó las crónicas mundanas de su tiempo con sus astucias políticas, sus triunfos financieros y

sus aventuras galantes. Su ostentosa dispendiosidad y sus maneras de gran señor improvisado las retrató Alfonse Daudet en el personaje caricatural de su novela *El Nabab*.

Esta situación y sus largas permanencias en París abrieron a Guzmán y a sus hijos los salones de la aristocracia y de los banqueros. Pertenecieron por entero al mundo dorado de la *belle époque*, se codearon con los más resplandecientes nombres y figuras de ese tiempo de esplendor crepuscular, desde el Príncipe de Sagán hasta el Boni de Castellane del matrimonio con la millonaria Gould y el palacio de mármol rosado en la Avenida del Bosque, desde los "salonnards" más famosos hasta los artistas y los actores más cotizados. La casa de la rue Laperouse hizo mucho tiempo figura de palacete de príncipe exótico exilado.

El mundo en que se movieron y vivieron los Guzmán en París fue precisamente aquel que luego retrataría con tan poderoso don de recreación Marcel Proust en *La busca del tiempo perdido*.

Algo de ese mundo llegó hasta la remota y dormida Guayabita. Desde Turmero se atravesaban dos pasos de río, en medio de un alto y tupido bosque de bucares y guamas que cubrían las densas y profundas plantaciones de cacao. Era una penumbra verde, tibia y olorosa a baya podrida de cacao. Al final del recorrido, al fondo de una larga avenida recta, aparecía la casa de la hacienda sobre una pequeña colina. Era una casa alta y grande, de corredores de arcadas y penumbrosas salas, que surgía como un arrecife blanco en medio del mar de verdura.

Para mi imaginación de adolescente tenía cierto aire de palacio de la bella durmiente. Nadie vivía en ella. Los criados iban abriendo puertas y puertas de habitaciones cerradas. Pesados y oscuros muebles de caoba yacían en los corredores.

Ornados mecheros de cobre para luces de gas pendían de los techos o se adosaban a las paredes. Había en los muros viejos grabados ingleses con escenas de cacería a caballo. Y lo que más me impresionó, con casi infantil delectación, fue la gran abundancia de trofeos de caza. Eran cuernos y patas de ciervo, muy bien montados sobre escudos de pulida madera, con dos placas de cobre que decían, la de arriba: "Equipage de Mme. la Duchesse d'Uzés", y la de abajo: "Forêt de Rambouillet", y la fecha.

Poco sabía yo entonces de las complicadas cacerías del ciervo, del faisán y el zorro que los aristócratas europeos, con casacas rojas sobre hermosos caballos, al son de las trompas de San Huberto, organizaban en los domesticados bosques de las viejas residencias de los reyes. Pero no dejaba de percibir en aquellos trofeos como una presencia fantasmal de otro mundo y de otro tiempo que poco o nada tenían que ver con el mío.

Más tarde, cuando leí a Proust, volví a toparme con el nombre y la evocación de la Duquesa de Uzés. Entre todo aquel hormiguero de nombres y de títulos, de figuras y de evocaciones, entre aquel complicado mecanismo de las precedencias y de los tratamientos de la noble gente del Faubourg Saint-Germain, aparece junto a otros personajes de la vida real que se mezclan con las creaciones del gran escritor, la Duquesa famosa. Es precisamente con motivo de uno de esos increíbles detalles de usos y matices del trato mundano, cuando la trepadora hermana de Legrandin, la reciente Marquesa de Cambremer, descubre con asombro que la gente aristocrática no pronunciaba la *s* final de Uzés, sino que decían simplemente *Uzé*.

Un pedazo arrancado del mundo de Proust, por un juego de azares muy proustiano, había llegado hasta aquella olvi-

dada casa de hacienda de los Valles de Aragua.

Sentía desde entonces que en Proust había mucho más que simple creación literaria, y que la búsqueda del tiempo perdido era una increíble empresa de resucitar el pasado, o de rescatar un fragmento completo de él, de una manera milagrosa. Como ocurría con aquella casa de Guayabita.

Ahora, con motivo de los cincuenta años de la muerte del extraordinario escritor, he leído el asombroso libro de resurrección que le ha consagrado el erudito inglés George D. Painter. Es la más completa tentativa de rescate de Proust con todo su tiempo, tejido y mezclado con él, como las algas, el agua y los infusorios del mar suben a la superficie con el cuerpo del ahogado.

Allí está la Duquesa de Uzés, con todos los otros inagotables personajes que poblaron la imaginación y la vida del joven *snob* de fines de siglo. Es el resultado del método de Proust celosamente aprendido y aplicado a Proust y a su tiempo.

No se ha cesado de escribir sobre Marcel Proust desde que terminó de aparecer su gran obra. A cincuenta años de su muerte, en 1922, su bibliografía crece de un modo continuo e inabarcable. Se ha creado una inmensa curiosidad, una obsesión de conocer quién era y qué hizo aquel hombre extraño, enfermo, caprichoso, supersensible, mal ajustado y lleno de los más irreconciliables deseos.

Cada día más se reconoce la importancia de esa obra. Lo que al principio pudo parecer una rara mezcla de memorias de salón y de novela mundana, en una forma divagante y extraña, ha terminado por constituir, sin género de duda, una de las más grandes creaciones del genio literario. *En busca del tiempo perdido* es mucho más que una gran novela. En todo caso no se parece a ninguna otra. Es un extraño fruto, casi di-

ríamos una extraña mutación del gran árbol de la novela occidental. En el reducido ambiente muy peculiar que había tomado por tema la novela mundana del París de fines del siglo XIX, este extraño "dilettante", este curioso "snob" trepador, va a crear una suma artística y humana que casi no tiene parangón.

Los lectores de Proust han tenido siempre la impresión muy dominante de que no era posible comprender su libro y su significado sin conocer su vida y el restringido y curioso mundo en que se movió. Hay en él una conexión más completa y estrecha entre la obra y la vida que en ningún otro autor. Esa gran obra poética es la transcripción de su experiencia y de su circunstancia, y eso es lo que demuestra de un modo incomparable y exhaustivo el *Marcel Proust* de Painter.

Es como la novela de Proust a la inversa. Se va en él por un viaje de inagotable descubrimiento y de deslumbrante erudición de Proust a la novela. Por largos años, de un modo agotador, Painter ha leído todo lo que escribió el novelista, sus libros, sus cartas, sus esbozos, sus variantes y todo lo que se ha escrito sobre él. Ha hablado con todos los que lo conocieron y aún viven. Ha recorrido los barrios, las casas, los pueblos, ha reconstruido los mobiliarios y los encuentros. Ha restaurado el Illiers de la infancia, como un arqueólogo, hasta que vemos cómo surge y se hace Combrai con todos sus habitantes, sus casas, sus costumbres y su mercado.

Allí vemos paso a paso cómo Proust llega a darse cuenta de que es Proust y de lo que tiene que hacer, cómo descubre a través de difíciles experiencias y de grandes peligros de perderse su misión, cómo la reconoce y se lanza ávidamente a ella, cómo aquel libro que salía de su vida termina por ser toda su vida y absorberla.

Nada escapa a Painter. Las fuentes y raíces de cada per-

sonaje, de cada frase, de cada notación son buscadas y reveladas hasta su más remoto origen. Allí vemos claro el doloroso y oscuro proceso de las relaciones de Proust con su madre y de su inmenso reflejo en su obra. Allí también se agota en la búsqueda más exhaustiva el catálogo viviente del que brotan los personajes. Los varios modelos y fuentes de que están hechos Swann, o Charlus, o la Duquesa de Guermantes, u Odette. Sabemos por fin lo que en Charlus hay ciertamente del Conde de Montesquieu, y del Barón Doassan y de media docena más de caracteres menos influyentes. O cómo la figura de Oriana de Guermantes se compone con una sabia mezcla de rasgos de la Condesa de Chevigné, de la señora Straus y de la Condesa Grefulhe.

El libro de Painter ilumina de un modo extraordinario todo el escenario de esa vida en sus menores rincones. Todo el mundo de la *belle époque* parece resucitar con sus ritos, sus prejuicios, sus ridículas costumbres, su delicado arte de la etiqueta, y su complejo equilibrio de clases, de títulos y de posiciones.

Desfilan los salones literarios, las grandes damas, los grandes nombres de la aristocracia, el sutil juego de las precedencias, de las maledicencias y de las pasiones. Todo lo que va a ser el rico material que el escritor reelabora para crear su obra y recapturar el tiempo está allí en su estado original. Las cortesanas, las actrices, las intrigas de sociedad, las grandes luchas políticas, la presencia de los escritores y los artistas y todas las fórmulas finales de un refinamiento social condenado a morir.

No creo que ninguna explicación haga falta para poder entrar en una obra de arte. Una obra de arte tiene una propia y eminente autonomía que la hace suficiente en todos sentidos. Sin embargo, en el caso de Proust, que es en el fondo un

memorialista a la Saint-Simon de un tiempo muy peculiar, toda esta preparación no puede menos que ayudar no sólo a comprender su obra sino la muy peculiar y estrecha relación que había entre su vida y su narración.

Painter no se detiene ante nada. En la búsqueda del fondo de la experiencia proustiana llega hasta los más repugnantes e inconfesables hechos. Las relaciones con Agostinelli, el descenso a Sodoma, el infierno de sus instintos incontrolados, la morbosa condición de su sensibilidad, la abyección, casi expiatoria, de ciertos gestos, están allí para retratar al hombre verdadero y su circunstancia.

Es un tiempo que ya tiene el evidente encanto de las cosas irremediablemente desaparecidas. Painter recrea la vida superficial y complicada de la alta clase francesa e internacional, que se reunía en los salones de París en los treinta o cuarenta años anteriores a 1914. La gente para quien lo más importante era ser invitada al salón de moda, besar la mano de la Princesa Matilde o de la Gran Duquesa Vladimiro, hacer la reverencia ante la última reina de Nápoles o fumar con el Príncipe de Gales.

Y también, una vez al año, lograr ser invitado, de traje de amazona o casaca roja, a la caza de ciervos de la Duquesa de Uzés en el bosque de Rambouillet. Al regreso, por la tarde, en el patio del castillo, se exhibían los trofeos. Ciervos lustrosos y zorros encendidos tendidos ante la jauría blanca y negra con sus aullidos que se mezclaban al son triunfal de las trompas de los monteros.

De esos trofeos fue el hallazgo de mi adolescencia en los corredores frescos y oscuros de la hacienda Guayabita. De una manera muy proustiana, todo Proust estaba allí esperando que yo supiera hallarlo.

LA ANTIAVENTURA
DE ANDRÉ MALRAUX

Llegó André Malraux a la muerte. Después de tanto buscarla, temerla, burlarla y pensarla. No tuvo otro tema a lo largo de su vida y detrás de todas las presencias y los actos de su aventura estaba ella, siempre esperada y siempre inesperada. Era su fascinación y su angustia y hubiera podido hacer suyo, con todo derecho, el verso en que Miguel Ángel confiesa que nunca tuvo un pensamiento en el que la muerte "no estuviera esculpida".

Esto es lo que le da su dimensión trágica y desesperada a la fascinante parábola de su vida que es como una búsqueda o como una fuga. Buscarse por todos los vericuetos del cambiante mundo en que le tocó existir, sin hallar punto de reposo ni de resignación.

La obra y la vida están estrechamente mezcladas en él. Nunca se sintió un *homme de lettres* y posiblemente no lo fue. La literatura fue una manera de sustituir la acción o de justificarse momentáneamente ante sus propios ojos, o de clamar todo el amor sediento que tenía dentro o todo el desprecio que le brotaba incontenible.

Pertenecía a una familia no muy numerosa, pero muy significativa, de las letras francesas. Frente a los mesurados, a los reflexivos, a los disecadores de realidades y de pensamientos, él era el iluminado, el poseído, el delirante, el incoercible, el que iba arrastrado por las palabras y las visiones. Las palabras le formaban una sobrerrealidad que le completaba o le deformaba el mundo real, demasiado estrecho y demasiado pequeño. Podía reconocer sus antepasados en los grandes for-

jadores de máquinas verbales, en el Renacimiento de Rabelais, o en el Romanticismo de Hugo o de Delacroix o en las videncias de Rimbaud y hasta en la gran música de órgano de las oraciones de Bossuet.

Su aparición en la escena literaria fue asombrosa y atemorizante. Era aquel mozo que se había ido al más remoto Oriente, a la selva de los Budas de Angkor Vat, que había andado entre contrabandistas y rebeldes en el hervidero de las ciudades de Siam y que tenía una belleza de fiera perseguida o de joven profeta. Con unos ojos intensos, que no se sabía si estaban llenos de desprecio o de esperanza, y una actitud concentrada y nerviosa de suicida en potencia irrumpió en las quietas aguas del mundo literario de París, entre los años de 1928 y 1933, con tres novelas detonantes como tres bombas de terrorista: *Les conquerants*, *La voie royale*, y, por último, *La condición humana*. Eran más que novelas, tres manifiestos de revuelta y de desafío frente a la sociedad demasiado segura de la primera posguerra. Exaltaba la violencia y el odio, la muerte y la revolución. Una revolución sin dogma y sin tácticas. Más bien una rebelión instintiva y total contra lo recibido y aceptado.

Era más que un escritor nuevo con éxito, era una presencia incómoda y agresiva. Era un hambriento de lo absoluto, un exiliado del último reino de Dios que no podía dirigirse a ninguna iglesia. El derivativo natural fue la acción.

Los años que anteceden a la Segunda Guerra Mundial se le brindaron de una manera abundante y continua. Era todavía el tiempo en que la revolución rusa ejercía plenamente su poderosa fascinación sobre la inteligencia occidental. Parecía haber, al fin, una manera de justificar la vida y era entregarla, en hechos y palabras, a la lucha revolucionaria. Malraux entra a la lucha política como a una Legión Extranjera, sin

abandonar su irreductible individualismo y su instinto de superioridad. No aspira a ser un militante, ni un hombre de célula, sino un héroe. La lucha lo justificará, le dará la sola oportunidad de olvidarse de sus angustias congénitas y de llegar a la muerte en caliente y sin tener tiempo de pensar en ella.

Son años de tentativas fallidas de aventuras, en diversos escenarios novelescos que rematan y se coronan en la guerra de España. Aquel delirio emocional, aquella desgarradura moral, aquel gran despertar que pareció la lucha española debió fascinar a Malraux. Toda la sed de acción llegaba al fin a aquella inmensa aventura contra los molinos. ¿Qué iba a salir de allí? Acaso una nueva historia, una nueva humanidad, una posibilidad grandiosa de sobrepasar las mezquinas herencias. Poco sabemos de lo que pensaba el piloto de guerra Malraux en las madrugadas quemadas de bombardeos, mientras volaba en los cielos de Velázquez. En todo caso la aventura resultó fallida y de ella no le quedó sino un manuscrito amargo y combatiente: *L'espoir.*

¿Era que estaba condenado para siempre a regresar a la literatura, a la sola tarea solitaria y quieta de hilar palabras para una burguesía ávida de emociones domesticadas? Sin embargo, lo que se anuncia en el horizonte es el más trágico conflicto de la historia. Una inmensa ola de sangre y destrucción avanzaba sobre el mundo. Podía mirarse la confirmación de todos los libros apocalípticos.

Era, tal vez, la última de las grandes guerras de religión que Occidente iba a conocer. Era un oscuro enfrentamiento de creyentes y de credos, más que de territorios y de dominios se trataba de destruir una fe para instaurar otra. Una lucha como aquella que, en la época de las catedrales, movía a los cristianos contra los musulmanes, o más tarde, a los católi-

cos contra los luteranos. Se trataba de exterminar un espíritu y de borrar en la carne y en la sangre, una satánica herejia. Era, ciertamente, una guerra para Malraux. La caída de Francia hace aún más dramática y desesperada su situación. Ya no será el soldado regular del ejército de un Estado, sino un cruzado, un *chouan*, un resistente.

Las exigencias peculiares de la resistencia están hechas para su carácter y su manera. La guerra se individualiza y reduce casi a un duelo. Es el incógnito Coronel Berger que no sólo comanda a un puñado de insurgentes clandestinos sino a una inmensa legión de mitos, de recuerdos y de memorias heroicas. Es uno de los jefes del *pueblo de la noche*. Fueron, posiblemente, sus años de más exaltada realización. Podía asumir y resumir en él toda una gran cauda humana y cada gesto individual suyo, sin comando y sin frontera, venía a inscribirse en la más vasta sinfonía de la historia contemporánea.

Al final de la guerra y de la resistencia, dentro de la que sin embargo ha hallado tiempo para escribir una novela, la última, que se va a llamar simbólicamente *El combate con el ángel* y de la que sólo logra salvar una parte: *Les noyers de l'Altenberg*, ocurre su decisivo encuentro con De Gaulle.

De Gaulle es la última y definitiva encrucijada de la vida de Malraux. Después de tanto buscar y pretender, aparece ante él aquel hombre del destino que, contra toda lógica, fuera de los mecanismos tradicionales del poder, surge como un resucitado de la más remota historia a hablar y actuar no como un jefe de Estado moderno sino como un héroe fundador de reino. Es aquel militar, un poco irregular, que pretende "haber tenido siempre una cierta idea de Francia". Es casi un hombre anacrónico, que se siente cargado, por una especie de imposición sobrenatural, con el destino de todo un pueblo y que habla con un vocabulario que está fuera del uso

y que evoca el de las figuras legendarias del pasado. Recuerda a ratos a Napoleón, a Luis XIV, a San Luis. Es el hombre que, en el tiempo de las estadísticas y de la econometría, se atreve a hablar de la grandeza.

Fue un encuentro mágico. El guerrillero verbal se va a convertir en propagandista y el francotirador del espíritu en alto funcionario.

Cuando la experiencia de De Gaulle parece fracasar ante la vuelta de la vieja politiquería parlamentaria y partidista, Malraux, que ha perdido sus antiguos camaradas y sus simpatías con la izquierda, parece más solitario y extraviado que nunca.

Es entonces cuando, como en una droga, en un paraíso artificial, en un mundo propio y sin límites, inicia su orgullosa y solitaria exploración del arte.

No va a estudiar las obras de arte en compañía de los profesores de historia del arte y de los curadores de colecciones, sino que intenta un diálogo personal con toda la herencia artística del hombre y una especie de viaje dantesco a través del mundo del arte.

Ha pensado, desde su retiro místico, en escribir una vasta "psicología del arte", la expresión del hombre y de sus tiempos a través de la creación artística. Lo que escribe, en realidad y al final del largo periplo meandroso, es la psicología de Malraux a través del arte. La confesión exaltada y personalísima de su propia experiencia ante las grandes obras de creación. Irrumpe violentamente en aquel museo imaginario, que él ha formado con toda la herencia artística de la humanidad, como un juglar prodigioso que se atreve a todas las prestidigitaciones, contrastes y aproximaciones imaginables. Allí, como en el botín de un conquistador del mundo, están acumuladas todas las grandes obras con su tiempo a cuestas, Giacometti y

los egipcios, Buda y el Ángel de Reims, la Gioconda y Picasso, el Renacimiento y la escultura Khmer. Nunca nadie se había atrevido a provocar semejante "desorden sagrado" por encima de las doctrinas profesorales y de los catálogos de museos.

En esa época, que personalmente para él es de fracaso, ha encontrado la manera de reanudar el diálogo personal con las mayores figuras de la creación humana. Se va a encerrar, durante años, con los que crearon el universo de las formas y de los colores. Va a hablar con ellos de quien a quien, en el mismo lenguaje, con una especie de gesto de desdén hacia aquellos hombres demasiado comunes y corrientes que ocupan el escenario del país y del mundo.

Hubiera querido encontrarse con Alejandro. Es tal vez la figura humana que más secreta y profundamente le fascina. Toda la juventud, todo el poder, todo el mundo. La mirada de los ojos de dos colores lo va a perseguir y a atormentar.

Cuando, al fin, De Gaulle vuelve al poder, él estará a su lado. Va a ser por más de un decenio el brillante y respetado señor Ministro de la Cultura, que lavará la fachada de los antiguos edificios mugrientos y que pondrá, como un acertijo, a Chagall en el *plafond* de la Ópera de Napoleón III.

Lentamente el Estado se apodera de él. No es ya el capitán de una aventura creadora sino el jefe de una burocracia rutinaria que firma oficios, inaugura dependencias y dice discursos oficiales. El resto de la greña rebelde cae ahora sobre una cabeza inclinada.

En la medida en que el gaullismo dura y se integra al pasado político, él se aleja inexorablemente de la juventud y de la revuelta. En los dorados salones del Ministerio, entre aburridas comisiones, recibe ocasionalmente a los viejos compañeros de las remotas horas de la esperanza y de la lucha.

Cuando se encrespa súbitamente la instintiva revuelta de mayo del 68, él es uno de los soportes del orden. Va a desfilar, en apoyo de las instituciones y del *statu quo*, por las avenidas del recuerdo heroico.

Es evidente que ya no habrá aventura, ni sacudida, ni revelación. Cuando muere De Gaulle, y todo parece regresar al antiguo juego de la política francesa, él se retira como un soldado viejo.

Para regresar a la literatura. Ha querido evadirse de ella toda su vida, sobrepasarla, reducirla a un mero instrumento de la acción, pero es ella finalmente su verdad y su condición. No va a escribir una nueva novela, tampoco hará el recuento de la larga y frustrada tentativa de acción que ha sido su vida. Inventará, dolida o desdeñosamente, unas *Antimemorias*. No una biografía sino el suelto y divagante recuerdo de unos encuentros, de unas adivinaciones o de unas situaciones que se produjeron en aquel cambiante escenario de sus salidas.

Tal vez descubra entonces, con no confesado desengaño, que su reino nunca ha sido otro que el de la escritura. Es eso que nunca quiso ser sino circunstancial y transitoriamente: un gran escritor. Todo lo que le había sido dado estaba allí en aquella mesa solitaria donde por jornadas enteras, sacudido de angustia, rodeado de fantasmas, mira la pluma trazar su misteriosa línea sin fin. No va a confesarse. Ha dicho: "¿Qué es un hombre? Un miserable montoncito de secretos". Además sabe que "la verdad de un hombre es ante todo lo que oculta".

Las *Antimemorias* son el relato oculto y orgulloso de su propia antiaventura. El combate con el ángel nunca fue para él sino el combate consigo mismo.

UN HOMBRE DEL MISTERIO

ÉSTE HA SIDO un hombre del misterio. Todo poeta lo es, pero éste lo ha sido en un grado mayor y de una manera más completa. Para empezar había aquel nombre mismo, tan de ninguna parte y de ningún tiempo, patronímico de la imaginación y gentilicio de la leyenda: Saint-John Perse: un eco del hombre de Patmos recogido en la más vieja Inglaterra y aquella evocación tan rica y tan cambiante de la gente del fabuloso imperio de los toros alados y barbudos.

¿Quién podía ser aquel hombre tan sin identidad, ni ficha antropométrica? Ni era la menor extrañeza que tuviera algo que ver con el alto y atildado funcionario de la Cancillería francesa que practicaba el juego de la diplomacia con fría y calculada exactitud, junto a los técnicos y los políticos.

Aunque aquel Alexis Saint-Leger Leger ya era suficientemente extraño y complicado para desajustar el engranaje de las jerarquías y las promociones de covachuela.

Era un francés de las Islas, un hijo del Atlántico, brotado de varias generaciones de colonos de la Guadalupe en un trópico americano con marco de obsoletos modales y memorias del siglo XVIII francés. En aquel ámbito de encuentros inesperados y hasta contradictorios se forma su sensibilidad. Con Descartes en un golfo de peces voladores, con la evocación de los otoños y los inviernos en un verano sin cambio, con el encaje de La Fontaine ante el tambor de los negros y el acre ron de los plantadores.

Apareció *Anabase*, aquel extraño texto tan desconcertante que no se parecía a nada de la literatura de su tiempo.

Era en rigor de otro tiempo y de otro mundo. El francés de las Antillas había vuelto a Francia para un redescubrimiento lento y maravillado, y luego se había ido al otro extremo de la tierra, a la más vieja China. A la caótica China de la Primera Guerra Mundial, donde hervían mezclados todo el pasado de la humanidad, todo el refinamiento y la barbarie del ser humano y todos los más inauditos azares del presente.

Pero nada tenía que ver el funcionario diplomático con aquel texto tan extraño a las Cancillerías. La primera negación y el primer enigma era el nombre mismo con que firmaba.

¿De dónde venía aquella voz tan intemporal, tan remota y tan antigua, tan simple y tan sabia? Poco tenía que ver con los ensayos de frenética búsqueda de cubistas y surrealistas y poco también con el nuevo rigor de pureza que quería implantar Paul Valéry. Más tenía, tal vez, de algo que no había muerto con los románticos. Un cierto gusto del hombre y del acaecer. Una tentación de narrar. A veces parecía ser la traducción de fragmentos dispersos e incompletos de un antiquísimo poema épico, escrito en alguna lengua muerta y olvidada. Mucho estaba contado en aquella aventura sin fin y, ante todo, la situación del hombre frente a los grandes misterios fieles que le han acompañado siempre como fieras familiares: "Pero en la tarde, un olor de violetas y de arcilla, en las manos niñas de nuestras mujeres, nos visitaba en nuestros proyectos de establecimiento y de fortuna / y los vientos calmos se alojaban en el fondo de los golfos desérticos".

Algunas raras veces él ha hablado de su poesía, de la poesía. Lo ha hecho de la manera oscura en que solamente le es permitido: "tales desarrollos, estrechamente comandados por el propio tema, no son en realidad sino un vasto encadenamiento de elipses, de cortes, de contracciones y aun, a veces,

de simples fulguraciones desprovistas de toda transición". O también: "La justificación primordial del poema consistirá siempre en su impulso vital, en aquello mismo que lo hace necesario, en toda lengua y en toda disciplina".

Ha sido admirable la devoción sin límites de Alexis Saint-Leger por Saint-John Perse. Literalmente le ha entregado su vida y ha vivido para él, para su humor difícil, para sus extrañas necesidades, para sus búsquedas y sus fugas sin rumbo aparente. Por él ha vivido la mayor parte de su larga vida en tímido exilio, protegiéndolo del contacto de los hombres "gentes de polvo y de todas las maneras", como en una pasión silenciosa; apartado y casi sonámbulo. No sabía uno nunca dónde estaba y qué hacía Saint-John Perse. Muy de tarde en tarde llegaba una noticia de su poesía, tan inesperada como siempre. Poco se sabía también de su escudero Leger. Se sabía que envejecía en la más serena soledad y que seguía estando milagrosamente vivo. Toda su vida ha sido milagrosa y misteriosa. Su muerte, ¿ha muerto?, lo es igualmente.

La más reciente noticia nos estará aguardando en cualquier línea leída al azar de cualquiera de sus poemas. Viejos o recientes. ¿Cuáles son recientes? Y allí nos dice todo lo que puede decir un ser humano de excepción de su profunda humanidad, si es que somos capaces de entenderlo.

UN NIÑO DE LAÓN

Un domingo de Resurrección fui hasta la villa de Laón. Fue un día claro, azul y frío, lleno de verdes tiernos y de lejanas brumas bajo un sol dorado que iluminaba sin calentar. Al final de la ondulante tierra plana, que hace lentas lomas, con manchas de bosques, apareció la altura de Laón. La antigua ciudad, con sus torres de iglesia y sus viejas casas de piedra, parecía un animal heráldico, una esfinge o un unicornio, echada sobre la colina. Trepando por el costado, desde la parte baja y moderna, se entra a las estrechas calles torcidas que se tejen hacia la catedral.

El tiempo o lo que, más pretenciosamente, llamamos la historia, asomaba viviente en cada piedra, en cada fachada, en la forma de cada puerta y ventana. Una grisalla de antiguo pintor.

Fue allí donde encontré el niño, que tanto me enseñó y con tanta naturalidad de esa cosa abstrusa y difícil que revela el sentido y el carácter de la cultura. Era un niño alegre, fino de facciones, seguro de sí mismo y muy ajustado a su ambiente. Parecía formar parte natural de todo lo que le rodeaba.

Lo hallé en casa de sus padres, donde yo estaba invitado a almorzar. Gente llana y culta, de universidad y de buen gusto, de mesura y sensibilidad, comedidos y abiertos, interesados por el ayer, por el hoy y por el mañana.

Viven en una de las vetustas calles en una hermosa casa de piedra de nobles y exactas proporciones. Arcos, altas puertas, tibia madera pulida, una chimenea que crepita y un ancho

paño de grama verde, rodeado de grises muros que se mira a través de los vidrios de la sala.

Está toda la familia, los padres, las hijas, el niño y algunos amigos. Todos pudimos hablar gratamente sin que nadie interfiriera. Nada desentonaba y todo parecía estar en su espacio.

La comida estaba preparada con la sabiduría tradicional de aquella tierra. Cada plato era el testimonio de un refinamiento de las artes del fuego y de la sazón, tan arduo y seguro como el de quienes labraron las piedras o levantaron los arcos. Acompañado por el vino, que era una lección inolvidable de civilización. El color, el nombre, el año, el cuerpo y el sabor, iban añadiendo notas y matices de gusto vivo y de evocación al simple acto de tomar aquel noble caldo que contenía y reflejaba tantos refinamientos.

De todos los comensales yo observaba con preferencia al niño. Lo veía moverse, actuar y hablar con tan seguro tino entre los mayores y entrar en el juego de aquella terminología.

Más tarde salimos a recorrer las calles y a visitar la catedral. La historia y la cultura para este niño no están en la escuela y sus tareas, sino en la calle, en la casa, en la conversación con los que le rodean. Vamos a la capilla de los Templarios, que es una pequeña cúpula gótica, recogida y secreta. Pasamos frente al edificio del hospicio de la Edad Media, con sus pesadas columnas y sus anchos muros y desembocamos ante el atrio de la catedral. Un inmenso encaje de piedra poblado de esculturas y de arcos, que remata en unas finas torres caladas, hechas como una malla, para que el viento de la llanada pase sin resistencia. Es uno de los grandes monumentos góticos del siglo XII. Como en todos estos viejos pueblos la iglesia está construida sobre los restos de otros más anti-

guos templos. Todo esto fue tierra de historia y de creación desde el tiempo de los francos. Laón fue uno de los principales asientos de los Merovingios, y en su colina erizada de barbacanas y aspilleras, en alguna fortaleza desaparecida en el polvo, nació Carlomagno.

Todo eso forma parte del ambiente en que el niño se mueve sin sorpresa y con espontaneidad. Carlomagno llega a ser para él un viejo vecino de la parroquia, que pasaba a caballo por aquellas mismas calles, frente a unos muros y a unos bastiones que ya han desaparecido. Mucho antes de que empezaran los siglos en que se levantaron las altas y delgadas paredes y las transparentes torres de la catedral, mucho antes de que se contara en vidrieras iluminadas y en rosáceas las historias del Viejo Testamento para los hombres de la Edad Media. Mucho antes de que echaran a los Templarios de su recinto.

Al volver a la explanada del atrio se contempla el inmenso espacio abierto de los campos. Vastos campos planos de cultivo y de batalla, que comienzan a amarillecer con el trigo. Al borde de sus bosques se divisan las manchas blancas de cementerios militares de las dos guerras mundiales. La historia, desde los más remotos siglos, rodea como un oleaje la colina de Laón. Alzando la vista por encima de las torres, más allá de las esculturas de bueyes y caballos que asoman por sus ojivas, se traza en el azul del cielo la fina raya blanca de un invisible avión que cruza en la altura.

Al regreso a la casa hablamos de las recientes elecciones y de las alternativas políticas del momento. En todo esto iba el niño como un vivo testigo, como un natural participante.

Con muchas historias viejas y cosas llenas de viejos recuerdos conocí ese día la ejemplar lección que me daba el niño. La verdadera cultura es como el aire y el paisaje y el

tiempo, se vive dentro de ella, casi sin sentirla y forma parte indisoluble de la existencia. Las bibliotecas y los museos vienen después.

LAS INMORTALES PALABRAS

HACE DOS MIL QUINIENTOS AÑOS nació Esquilo. En algún ignorado día del año 525 antes de Cristo vio la luz en Eleusis, cerca de Atenas. Para la medida ordinaria de las cosas humanas es una larga cuenta. Han pasado edades, han muerto civilizaciones desde entonces y se han sucedido no menos de setenta y cinco generaciones de hombres.

De todo lo que existió y floreció en ese remoto tiempo nada está más vivo que este creador de palabras. Los templos y las ciudades de su tiempo son ruinas apenas o han desaparecido en el polvo. Los pueblos que llenaban el escenario de su mundo se han disuelto con sus costumbres, sus lenguas y sus técnicas en el torrente de la historia. Los personajes que dominaban la historia de ese tiempo son apenas nombres semilegendarios de los que ignoramos casi todo y con los que no sentimos ninguna proximidad humana. Casi nada nos dicen los grandes reyes de los viejos imperios orientales. No tenemos palabra con la cual comunicarnos con Cambises o Darío. Son apenas figuras desmesuradas, grabadas en inmensos bloques de piedra junto a toros alados con cabeza de hombre. No es distinto el caso de los egipcios. Para los hijos de nuestra civilización la esfinge del desierto y las pirámides están mudas y ningún mensaje surge de la aplastante galería de columnas de Luxor. El caso es peor con los hititas o con los lidios. Lo poco que nos llega de ellos viene precisamente al través de los griegos.

No nos hablan y por lo tanto no los podemos entender. Aquellas inmensas ruinas sobrecogedoras están desprovistas

de expresión. En cambio a los griegos los sentimos vivos y próximos. Dialogamos, hablamos y convivimos literalmente con ellos.

La palabra es la que hace toda la diferencia. Los griegos siguen vivos para nosotros porque nos dejaron sus palabras. Si sólo hubieran quedado el Partenón y las estatuas, no significarían para nosotros mucho más que los hititas o los etruscos. Pero nos ha llegado lo que, aparentemente, era lo más frágil y perecedero, la palabra, en la voz de los poetas, de los filósofos y de los oradores. Literalmente podemos sentarnos en el teatro ateniense a presenciar una tragedia del siglo v o acogernos a la sombra de un árbol para oír el diálogo de Sócrates, o recitar los versos de amor de Teócrito.

Ninguna guerra del mundo antiguo está tan viva para nosotros como aquella insignificante y marginal que libraron los griegos contra los teucros de Troya. Ni Alejandro, ni Aníbal, ni ninguna de las grandes luchas armadas de esos tiempos, con inmensas consecuencias históricas, tienen para nosotros la viviente presencia de la guerra de Troya. A ninguno de esos grandes guerreros los conocemos como a Aquiles o a Héctor. Ninguna navegación se compara para nosotros con el periplo de Ulises en su pequeño barco por el Mediterráneo oriental. Ni Colón, ni Vasco de Gama, ni el capitán Cook y mucho menos los grandes y olvidados navegantes fenicios.

Este griego que nació hace dos mil quinientos años sigue en la más milagrosa y viviente presencia para nosotros. Es un puro milagro de la palabra. No sólo sabemos por él lo que pasó en las luchas de griegos y persas, o la historia de Agamenón y de su fatídica raza, sino lo que sentían y pensaban los griegos como seres humanos. Sus miedos, sus esperanzas, sus rebeldías. Ningún monumento de piedra podrá decirnos

nunca lo que, por ejemplo, nos dice el *Prometeo* de Esquilo en el que podemos sentir, con una emoción que nos hermana con los viejos atenienses, la grandeza de la condición humana. Podemos hoy, en nuestras luchas y nuestras desesperanzas, tratar de ser prometeicos como nunca podríamos ser, sin un gran extremo de falsificación, medos o lidios.

Muchas lecciones podríamos sacar de esta conmemoración. Las piedras mueren si no las acompañan las palabras. Eso tan frágil, tan aparentemente fugaz, ese sonido que se lleva el viento, esa voz humana que parece de tan corto alcance, es el más grande instrumento de perduración que conoce el hombre. Aquellas palabras que se dijeron en los anfiteatros griegos, que se escribieron en pieles y en papiros, amenazadas del agua, del fuego y de los insectos, eran la única forma de sobrevivencia para la fugaz y perecedera presencia humana.

Los griegos están vivos porque nos hablan. Casi ninguno de los bárbaros tuvo esa dicha. Murieron con sus lenguas no escritas y con su ausencia de monumentos literarios.

Si no tuviéramos sino a Esquilo nos bastaría para sentirnos cerca de los griegos. Pero tenemos además, afortunadamente, el inagotable tesoro de lo que se ha salvado de esa prodigiosa literatura de la que, en una u otra forma, proviene casi todo lo que tenemos y conocemos en el arte de la palabra en Occidente.

Ésta es una lección que no deberíamos olvidar en medio de esta civilización tecnológica que nos abruma y deforma; nada de lo esencial de nuestra condición va a salvarse en el esqueleto de las computadoras o en las ruinas de nuestras torres de acero, sino en esas menospreciadas y, a veces, demasiado abundantes palabras escritas que vamos dejando en libros y periódicos.

Para nosotros, aunque parezcamos ignorarlo, como para los griegos, es la única forma de inmortalidad a la que podemos alcanzar.

EL PRIMERO

En esa aventura maravillosa que consiste en abrir y hojear al azar los libros hallados en el tramo de una biblioteca, me tropecé con un antiguo conocido, con quien había perdido el contacto hace muchos años: Leon Battista Alberti. Estaba allí de nuevo, para sorpresa y regalo míos, aquel hombre increíble. Desde su mundo lejano, la agitada Italia del siglo xiv, desde su remoto tiempo, desde el perfil cesáreo y desdeñoso que asume en la venerable medalla, surgía como una aparición a decirme, con la simplicidad de su gracia y de su tino, que el hombre podía llegar a ser un ser casi divino.

En su Florencia familiar, en Roma, en Rímini, en Venecia, fue el animador de una creación que todavía hoy nos parece fabulosa. No fue, estrictamente, un pintor, pero casi todo lo que de conceptual tuvo la invención pictórica del Renacimiento se le debe a él. Fue contemporáneo de Masaccio y de Uccello. No construyó ningún edificio directamente, pero inspiró y concibió la nueva concepción de la arquitectura. Con sus planos y sus visiones se construyeron las espléndidas estructuras que parecían regresar, por sobre tantos siglos, a la perdida y simple belleza de los antiguos. Todavía hoy Santa María Novella, en Florencia, con sus nervaduras y ornamentos negros y su juego de arcos, de círculos y de volutas, es una de las más bellas formas que haya salido de mano de artista.

Para aquel tétrico tirano de Rímini que fue Sigismondo Malatesta, convirtió la estructura de la vieja iglesia pobre, donde estaban enterrados los príncipes de su familia, en el

más armonioso monumento de triunfo, donde la simplicidad y la armonía de las líneas y las formas convierte en música la piedra.

¿Qué don extraordinario poseyeron esos seres que, en menos de sesenta años, transformaron todo el sentido del arte y de la vida?

Junto con los monumentos que concibió nos quedan los preciosos libros que escribió, llenos de novedad y de invención. Sobre todo sus tratados de la pintura y de la arquitectura. En el de la pintura expone las bases de la nueva técnica fundada en la perspectiva y la concepción misma de una nueva imagen de la naturaleza. Fue la guía invariable por lo menos hasta Leonardo.

El libro de la arquitectura lo dedicó a su entrañable amigo el gran Filipo Brunelleschi, que casi con sus manos levantó la cúpula increíble de la Catedral de Florencia y aquel breve poema en piedra, todo armonía y equilibrio, que es la capilla de los Pazzi. En la elogiosa dedicatoria que le dirige dice de su asombro, desde que regresó a Florencia de su largo exilio, por la grandeza de la obra que estaban realizando sus contemporáneos: "el primero tú, Felipe, y luego nuestro querido amigo Donato (Donatello), y aquellos otros, Nencio (Ghiberti), Luca (della Robbia) y Masaccio. Con un talento para todas las artes admirables que la más famosa de las ciudades antiguas no sobrepasa".

Tal vez está allí el secreto del florecimiento prodigioso de aquellos hombres de genio. Sentían la convicción de estar llamados por una especie de milagro histórico, para renovar toda la herencia cultural de la humanidad. Se sentían capaces de realizar los más extraordinarios proyectos y de llegar hasta donde no había llegado antes ningún artista. Era, en el mejor sentido de la palabra, una actitud heroica que los convirtió

naturalmente en figuras sobrehumanas. No había para ellos límite, ni imposibilidad.

Era esta disposición de espíritu la que fecundaba y mantenía aquella verdadera pasión por la grandeza. El propio Alberti nos lo revela en un fragmento de biografía, escrito indudablemente por él mismo, en el que enumera todas sus excelencias físicas e intelectuales, desde las del jinete y el luchador hasta las de la inteligencia, y que comienza con aquellas extraordinarias palabras de compromiso y de excelsitud: "En todo cuanto merece elogio, Leon Battista, desde su niñez, fue el primero".

HACER TAL SERVICIO

Se conmemora el milenario de la lengua castellana. No el de la lengua propiamente, que no nació ni en un día ni en un año determinado o determinable, sino el del más antiguo texto escrito en ella que se haya conocido. En el último tercio del siglo x, en la dura vida guerrera, pobre y aislada de los pequeños reinos cristianos del Norte de España, en el convento de San Millán de la Cogolla, un monje que transcribía el texto latino de una oración de San Agustín incluye, en una especie de ímpetu de sinceridad y de cansancio de la lengua muerta mal dominada, cuarenta y tres palabras en el habla vulgar, en la "cual suele el pueblo hablar a su vecino", como diría Berceo tres siglos más tarde. En sus cortas y emotivas frases de plegaria dice el fraile: "concédanos Dios omnipotente hacer tal servicio...".

Inmenso fue el servicio, de una magnitud y de una especie que el monje escribano no podía ni siquiera columbrar. No podía sospechar que estaba escribiendo la partida de nacimiento, el acta de advenimiento de una nueva lengua que se iba a extender en el tiempo a través del mundo hasta llegar en nuestros días a ser el idioma de una veintena de Estados y de cerca de trescientos millones de seres humanos.

Esa lengua, que como las otras romances, se forma de la descomposición del latín y que cobra forma propia y diferente a partir del siglo viii, estaba llamada efectivamente a un destino prodigioso.

Lenta y seguramente se va a extender, a la sombra de la

Reconquista, por toda España y a convertirse en la lengua principal del Estado y de la literatura, a dejar de ser el habla del pequeño Condado medieval de Castilla para convertirse en el idioma viviente y poderoso del vasto y variado mundo hispánico.

En su larga y variada historia se pueden señalar algunas horas decisivas. Una se sitúa, precisamente, en el año crucial y pleno de destino de 1492. Es en el mismo año en que se descubre el Nuevo Continente, cuando Antonio de Nebrija publica su gramática del castellano, que es la primera que se escribe sobre una lengua moderna. Nebrija tiene un sentido profético y visionario de su obra y del destino de la lengua. La acomete porque España se extiende fuera de sus fronteras, no conocía todavía el descubrimiento de América, y va a constituirse en una potencia expansiva. "La lengua es la compañera del imperio", anuncia el humanista iluminado. No sólo compañera, sino guía y sustancia de la expansión fue aquella lengua. Es la que los navegantes llevan al inmenso continente nuevo y la que, en una prodigiosa empresa de trasplante, se convierte en la lengua del vasto y variado mundo hispanoamericano, en tres siglos de extraordinario arraigamiento.

Cuando, a partir de 1810, el imperio español se desintegra y surgen a la independencia política las nuevas naciones que se han formado en América, se da con ese gran hecho una nueva hora decisiva de la lengua. Ya no es la lengua impuesta por una administración imperial remota, sino el habla materna, mestizada y propia de muchos millones de hombres repartidos en Estados distintos y soberanos. Es entonces cuando surge la conciencia de la necesidad de conservar la unidad de la lengua contra el peligro de la fragmentación y de la corrupción, que sufrió el latín en la Edad Media. En esa

hora significativa aparece la figura del gran humanista venezolano Andrés Bello, que en 1847 publica su monumental Gramática "destinada al uso de los americanos". Bello tiene una visión global de la lengua, la mira como el instrumento cultural más importante y precioso de que disponen aquellos pueblos y siente la imperiosa necesidad de conservarla: "como un medio providencial de comunicación".

Se ha conservado ese "medio providencial" gracias a Bello y a otros muchos de ayer y de hoy que se dieron cuenta de que renunciar a la unidad del castellano era aislarse. Tuvieron toda la razón y hoy lo vemos más claro que nunca.

El intercomunicado y vasto mundo de hoy cuenta con tres o cuatro lenguas como instrumentos principales de comunicación global. Una de ellas es el castellano. Es la tercera lengua de trabajo de las Naciones Unidas y de la Unesco. Es la segunda lengua del mundo en el número de países independientes que la hablan y es la segunda o tercera en el número de seres humanos que la tienen como lengua materna.

En el globalizado mundo de hoy, junto al inglés y al francés, es nuestra lengua un instrumento privilegiado de comunicación que nos asegura contra el aislamiento y la ignorancia. Dentro de una generación, según lo indican las tendencias estadísticas, podemos llegar a cerca de seis cientos millones de hispanoparlantes, y a alcanzar nuestro idioma, después del chino, que es un idioma concentrado en un solo espacio geográfico, y al par del inglés, el rango de lengua universal.

En nuestras manos de hispanoparlantes está que no sea solamente una lengua de muchas gentes, sino uno de los grandes vehículos mundiales de la cultura, de la ciencia y del progreso humano.

Ése es el desafío que nos impone a los países hispánicos

este milenario y ése sería verdaderamente el "servicio" que, sin saberlo, apuntaba el monje emilianense de hace diez siglos.

UNA CASA EN AMBERES

Apenas pasado el zaguán de la casa de Rubens, en Amberes, se cae en pleno teatro. Entre el patio y el jardín se alza un enorme pórtico de tres luces, coronado de estatuas antiguas. Es un gran decorado de piedra gris y blanca que se integra al espacio esfuminado del cielo de Flandes. Al fondo del camino, que sigue la puerta central, al término del jardín se alza una menuda fachada de líneas renacentistas, como un fantasma de Florencia.

Cuando Rubens regresa a su tierra, después de los años de Italia, construye en Amberes esta casa donde va a vivir los veinticinco años finales de su vida. A un lado está la vivienda, una confortable casa de burgués de los Países Bajos, con sus lozas de Delft, sus muebles de madera oscura, y sus ventanas de vidrios emplomados. Al otro, el vasto taller en el que cabían las vastas telas con batallas completas y un balcón para contemplar las obras con la altura, la distancia y la luz mejores y, en medio del espacio abierto, el gran teatro del pórtico.

Es desde aquí de donde mejor se comprende a Rubens y su sentido teatral de la grandiosidad, de la vida y el espacio. Había traído su visión de la desmesura antigua para plantarla como una semilla en el jardín de su casa.

Este año se va a hablar mucho de Rubens y todo Amberes está lleno de él. Se cumplen cuatro siglos de su nacimiento. Más allá del inmenso y encarbonado puerto y de los modernos edificios de acero y cristal se advierte un resplandor tenue de la luz dorada de su pintura. Tal vez el hecho de

haber nacido en aquella tierra de encrucijada entre razas, religiones y potencias le dio un sentido dramático de la historia. De otro modo cuesta trabajo entender cómo de aquella quieta y estática contemplación de los primitivos flamencos pudo salir semejante cadena de explosiones de color y de formas. Cómo de aquellos interiores sosegados y de aquellas figuras quietas de Metsys y de Memling se pudo desembocar en el torbellino de este hombre atormentado. Cómo de las Evas frías e hieráticas de los viejos maestros y de sus pequeñas tablas pudo salir aquella descomunal proliferación de inmensas telas llenas del más incontenible torbellino de figuras. Aquellas opulentas mujeres en torsión y salto, aquellas cataratas de oro de las cabelleras, aquellos tropeles de caballos, ángeles, figuras mitológicas y santos.

Todo ese tumulto tenía como centro aquel escenario de teatro romano del patio. Los Hércules y los reyes, las Dianas y las Venus con las reinas y las princesas, la tierra, el agua y el aire poblados de figuras. Todo estaba en tensión, en movimiento y en desnudez. Debajo de los gruesos brocados que visten a las ilustres damas uno adivina, sin esfuerzo, las exuberantes carnosidades de sus desnudos. Cuando María de Médicis desembarca en Marsella, para casarse con el rey de Francia, Rubens la coloca en medio de un tumulto de deidades paganas que flotan en el aire y de náyades gordas que chapotean en la ribera, cubriendo y opacando la presencia de los cortesanos.

Todo esto estaba combinado con el negocio y la política. El refinado hombre, de fina fisonomía, que gustaba de hacerse autorretratos, sabía administrar, tan bien como un mercader del puerto, su actividad de artista. Su taller era una factoría donde trabajaban en equipo numerosos ayudantes para poder entregar a tiempo y a buen precio todos aquellos pedi-

dos de iglesia y de señores. A sus dos esposas las pinta llenas de sedas y de joyas. Pero también con la misma mano hábil con que pintaba entró en el mundo de la política. Fue mensajero y confidente de reyes y favoritos. Mientras retrataba a sus poderosos modelos hilaba su fina intriga diplomática. Era el tiempo de las exacerbadas rivalidades y guerras entre el Norte y el Sur de los Países Bajos y entre Inglaterra, España y Francia. Mientras pintaba mitológicamente el triunfo de la paz negociaba con Olivares o con Buckingham.

Uno se lo imagina urdiendo combinaciones de intriga diplomática mientras dibujaba el boceto de una inmensa tela llena de luminosos y contorsionados personajes.

Su representación constante del movimiento y del esfuerzo era como una conciencia de lo momentáneo y lo fugaz. Sólo que su visión del torbellino y de la pugna entre los hombres no era triste y melancólica sino vehemente y entusiasta. Nadie ha expresado lo viviente con más pasión. Lejos está de la fúnebre pompa de su contemporáneo Quevedo.

Ahora la casa, el taller y el pórtico neoclásico están vacíos y convertidos a la fría condición de museos. Pasamos los turistas en tropa transitoria y apresurada. Ya no hay quien vea los dioses, las bestias y los héroes que llenaban con su silencioso tumulto este recinto que ahora parece tan sin vida.

Se para uno frente al mudo pórtico como frente a un escenario. Pero pronto se da cuenta de que la representación ya terminó y no va a ser recomenzada.

EN UNA ANTIGUA CARROZA

UNA ANTIGUA CARROZA, dorada y resonante, llegó al galope de sus caballos, a la pequeña población de la Ferté-Vidame, cerca de París. Con su tricornio emplumado y su casaca de seda, bajo de ella, un personaje erguido y menudo, a quien el numeroso grupo que lo aguardaba recibió con un cerrado aplauso. Era la personificación del Duque de Saint-Simon que, cargado de siglos y de legendario prestigio, volvía por un día a sus viejos dominios, con motivo de la celebración de los trescientos años de su nacimiento.

En aquella simbólica carroza llegaba con él todo el siglo de Luis XIV, que él supo mirar, describir y conservar para la posteridad con un arte del retrato y un don de la observación que no ha sido superado. El viejo duque se ha convertido, con el más justo título, en uno de los más grandes escritores de Francia. Nadie como él había logrado penetrar aquella comedia humana tan rica, tan compleja, tan secreta y tan trágica, bajo su brillo, de la corte de Versailles. Es el abuelo y la fuente de los grandes novelistas del siglo XIX y el penetrante observador que antes que nadie logró captar y expresar todo lo que se encierra en un gesto, en una actitud, en una palabra aparentemente banal. Escribe en una prosa atemperada, sabia y llena de súbitas iluminaciones, en la que los adjetivos y los verbos adquieren las más inesperadas significaciones. Es, sin duda, uno de los más extraordinarios resucitadores del tiempo muerto.

Todos los libros eruditos y los documentos que podamos reunir no nos dirán nunca lo que era la corte de Luis XIV

como cualquiera de aquellos cuadros, llenos de contraluces y de claroscuros a la manera barroca o manierista, en los que el inquieto personaje recogió escenas, incidentes, fiestas, antesalas y duelos de aquella sociedad en miniatura, agitada por todas las pasiones y todas las pequeñeces del hombre.

Como duque y par de Francia tuvo acceso desde muy joven a la corte. A los diecisiete años fue presentado a Luis XIV y partió a la guerra en compañía del rey. Desde entonces y por más de treinta años se va a convertir en el implacable testigo de todo lo que de visible y oculto pasa en aquel mundo reducido y estallante. Va a reunir ochenta y cuatro cartapacios voluminosos de notas y apuntes. Todos los detalles que le parecen significativos van a ser recogidos de inmediato. Todo tiene una penetrante significación. La manera como el rey se dirigió a alguien, el saludo que se entrecruzan dos personajes, el traje de una gran dama, la más pequeña alteración de aquel complicado orden de precedencias, la ambición contenida o revelada, los cambios de fortuna al capricho del rey y de los sucesos y la presencia constante de la muerte que altera continuamente el juego de las combinaciones. Todo eso es mirado y recogido minuciosamente, analizado y reproducido como un entomólogo recoge la descripción de un insecto. Es la vida misma la que recoge el memorialista, no sólo su aspecto exterior brillante o miserable, sino los estados de alma, las intenciones, la intriga, las silenciosas batallas ocultas de la ambición y del despecho en aquellos seres sometidos a la rigidez externa de una inquebrantable etiqueta y de un infranqueable rango.

Era aquél en verdad un laboratorio digno de tan gran analista. En el inmenso palacio de Versailles se congregaba una multitud de millares de cortesanos, divididos por un minucioso orden de situaciones, precedencias, privilegios y fa-

vores. Había los que no podían pasar de las grandes salas de recepción, los que podían llegar a las antesalas del rey y, por último, los pocos que tenían el supremo privilegio de penetrar en la cámara real mientras el rey se vestía o tomaba sus comidas. Pasar de una situación a la otra era toda una promoción codiciada, defendida y combatida. Saint-Simon sabía leer en los rostros las frustraciones y los callados triunfos. Él mismo tomaba parte en las intrigas y en las cábalas que se hacían y deshacían todo el tiempo.

Después de la muerte de Luis XIV entra a la más alta dignidad de su vida como miembro del Consejo de Regencia durante la minoridad de Luis XV. Va de Embajador a España y más tarde, durante los años finales de su vida, en el retiro de sus tierras y de su castillo de la Ferté, redacta la obra monumental que no verá la luz sino treinta y tres años después de su muerte.

Fue una empresa de memorialista que abarcó toda una vida. Empieza a tomar notas para su obra monumental en 1694, en el apogeo del reino de Luis XIV, cuando todavía se estrenan tragedias de Racine, y cuando termina de escribir el tiempo ha cambiado en torno de él y está en pleno siglo de Montesquieu y de Voltaire. Un año antes de su muerte publica Rousseau su discurso sobre la desigualdad entre los hombres. Aquel ser anacrónico, que va a morir de ochenta años, deja en su manuscrito el secreto monumento del pasado. Todo el siglo de Luis XIV vivo y preservado como en una cápsula milagrosa para la posteridad.

Podía haber sido una antigualla desde su publicación, pero los primeros que lo leyeron hallaron con sorpresa que era un pedazo viviente del pasado. Iba bastante más adentro y más lejos que la descripción de una época. Era una galería viva de retratos del alma humana.

Los novelistas y los psicólogos lo descubrieron pronto. Balzac y Stendhal le deben mucho. Toda la novela psicológica del siglo pasado se nutrió de él. Y sería muy difícil comprender a Proust sin el antecedente de aquel impertinente duque.

En aquella carroza simbólica que volvió para la conmemoración tricentenaria de la Ferté-Vidame, no sólo venía un siglo entero sino, en cierta forma, lo más inmutable de la humanidad misma.

A LA PUERTA DE CHATEAUBRIAND

La novedad literaria del año de 1801, en París, fue un pequeño libro que narraba el tierno y desgraciado idilio de dos amantes indios en las salvajes soledades del río Mississippi. El corto volumen ostentaba el título casi neoclásico de *Atala* y su autor, hasta entonces desconocido, era un joven bretón, de pequeña nobleza, con ideas antirrevolucionarias en materia de política y religión: René de Chateaubriand.

Era una visión convencional, inspirada de los idilios de la literatura clásica y que, desde el punto de vista antropológico, resultaba totalmente falsa. Sin embargo, representaba una extraordinaria novedad, la aparición de un nuevo lenguaje casi poético, y la exaltación del sentimiento como nota fundamental. Con él se abría paso la avasalladora novedad del romanticismo en Francia.

Los contemporáneos leyeron apasionadamente a *Atala*, simbolizó para ellos una forma idealizada y conmovedora del amor y marcó profundamente el largo reino del sentimiento sobre la razón.

El autor había pasado algunos meses en la América del Norte, lo cual revestía su pequeña obra con el indudable prestigio de la veracidad. Afirmaba y acentuaba una imagen de la vida salvaje que nada tenía que ver con la realidad, pero que tuvo validez literaria por mucho tiempo.

Era, en cierto modo, una nueva forma, sentimental e idealizada, del viejo mito poderoso del "buen salvaje" que había dominado el pensamiento europeo en el siglo XVIII y aun mucho antes y que fue, hoy lo vemos claro y lo compren-

demos, la raíz del pensamiento revolucionario. Si el hombre había vivido por milenios de vida primitiva, en la paz, la confianza, la igualdad y la felicidad, era evidente que todos los males que luego habían caído sobre él, la guerra, la pobreza, las desigualdades e injusticias, eran meras consecuencias de la civilización.

Esta idea dominó el pensamiento europeo y dio nacimiento a toda la ideología revolucionaria de los tiempos modernos. Era antropológicamente falsa, pero política y filosóficamente llegó a adquirir una validez incontrastable.

Cuando el novedoso libro aparece hay un criollo en París que decide traducirlo. Era el venezolano Simón Rodríguez, que para entonces había cambiado su nombre por el de Samuel Robinson. Mantenía una pequeña escuela de lenguas junto con otro no menos extraordinario y pintoresco hijo de la América hispana, el religioso mexicano, fugitivo de la inquisición, Servando Teresa de Mier. Escoger una novedad literaria estridente para utilizarla como texto de lectura para una escuela de español ya era un caso excepcional. Un día de 1801, con la traducción ya impresa, los dos amigos vinieron a tocar a la puerta de Chateaubriand. De aquel curioso encuentro no tenemos sino el breve recuento que Mier hace en sus memorias.

Es fácil imaginar que la visita no ha debido limitarse a un mero cruce de cumplidos. Que debieron hablar no sólo del valor literario de la nueva obra, sino de la América que representaba. Qué cosas pudieron decir el venezolano y el mexicano sobre la América y el indio que el libro describía. Hasta qué punto se atrevieron a confirmar o a criticar aquella visión que no correspondía a la realidad que ellos habían conocido a lo largo de sus vidas.

Nada dice tampoco la breve nota que Simón Rodríguez

pone en la primera página de su traducción. Se trata de una corta dedicatoria "a la juventud de Bayona en Francia" escrita, paradójicamente, en francés. El "viajero extranjero" se limita a agradecer la buena acogida que le brindaron en la pequeña ciudad. Nada dice sobre la América que el libro describe, ni sobre la veracidad de su visión histórica y etnográfica.

Era un caso extremo del viejo conflicto de los hispanoamericanos ante la cultura europea. En los libros de Europa se repetía una imagen de América que no coincidía con la que los criollos habían adquirido en su experiencia vital. Era la visión de Raynal, de De Pauw y, por último, del indio de *Atala*. Sin embargo la visión literaria fue tan prestigiosa y convincente que logró sobreponerse sobre la realidad existencial. Hasta bien adelantado el siglo XIX los americanos siguieron viendo al indio con ojos europeos. Atenidos al indio literario por encima del indio vivo. Viendo el idilio convencional y no la realidad etnográfica y social que los rodeaba. Aun en la propia América Latina hubo toda una curiosa descendencia de *Atala*. Hombres que vivían rodeados del indio pos-colonial, como el ecuatoriano León Mera, a la hora de hacer literatura sobre el indígena lo hacían con el lenguaje y con los caracteres de Chateaubriand.

Tiempo nos ha tomado a los latinoamericanos el aprender a vernos como somos y con nuestros propios ojos. Bastante tiempo después de aquel día en que Simón Rodríguez o Samuel Robinson y Servando Teresa de Mier vinieron a llamar a la puerta del Vizconde de Chateaubriand en París.

REYNALDO, UN PERSONAJE DE PROUST

En el convaleciente París de 1947, todavía maltratado de la guerra y desgarrado por las tensiones de la liberación, ocurrió un suceso menor que no tuvo eco sino en el pequeño círculo de la gente refinada y de los *snobs*. Murió el Director de la Ópera, que llevaba el nombre muy poco francés de Reynaldo Hahn.

Era un septuagenario desdeñoso, elegante y revestido de una especie de anacronismo intemporal. En cualquier época hubiera parecido pertenecer a otra más exigente, complicada y exquisita. Era francés por el gusto de la más difícil claridad y del más elaborado equilibrio. Era un *dandy* de la *belle époque*, de monóculo, aire aristocrático y elegantes modales, amigo de las duquesas, de los artistas y de la gente culta. Fue un excelente músico, compositor y ejecutante. Cantaba al piano, acompañándose a sí mismo, con una emotiva voz sus propias canciones ante un auditorio de gente refinada y mordaz. En el conservatorio había sido un discípulo destacado de Massenet y de Saint-Saëns. Gustaba poco de las complicaciones sinfónicas de Wagner y de los juegos de matices y alusiones de Debussy. Creía que la música debía decir un claro mensaje directo de belleza.

En ocasiones llegó a tener grandes éxitos de público, como cuando por los tiempos posteriores a la Primera Guerra Mundial presentó su opereta famosa *Ciboulette*.

Sin embargo, con todo ello, Reynaldo Hahn podía haber caído en el limbo del olvido en el que tantos artistas de su condición y de su tiempo se encuentran. No ha sido así. Por

el contrario, ahora que se cumple el centenario de su nacimiento se le recuerda con frecuencia y aparecen estudios y reminiscencias sobre su persona en los periódicos franceses.

La razón obvia es que Reynaldo Hahn pertenece de un modo pleno e importante a la mitología inagotable de Marcel Proust. Todos los admiradores y estudiosos del escritor tienen que encontrarse con la figura atractiva y extraña de este personaje que está presente indeleblemente en su vida y en su obra.

Reynaldo Hahn había nacido en Caracas en 1875, lo que si bien no es particularmente significativo para la música venezolana lo convierte en el más proustiano de los venezolanos y en el único hispanoamericano que tuvo una figuración de primer plano en el espíritu de Proust y en la elaboración de su obra extraordinaria.

Reynaldo vino a París todavía niño, con sus padres, ricos comerciantes y gente de mundo, para incorporarse a la vida de la alta burguesía. Un azar del destino lo metió en el pequeño círculo de amistades y relaciones en que iba a surgir el pequeño Marcel. Tenían muchas afinidades. Una misma pasión por el refinamiento estético, un gusto parecido por los salones y la gente mundana, el sentido casi morboso de la elegancia y la belleza y la admiración por la agudeza de lenguaje. Fueron amigos íntimos casi desde la adolescencia. Durante los años más importantes en la formación de Proust se mantuvieron en el más estrecho contacto. Proust lo necesitaba y lo buscaba con ansiedad. Admiraba su prestancia física, su ingenio, su cultivado gusto, sus maneras extraordinarias. Era su compañero y su contertulio de los largos días y las largas noches de insomne búsqueda. Con todas las figuras principales que integran el cuadro en que se movió el hombre que concebía aquella obra inagotable, está ligado Hahn. Era

amigo del Conde de Montesquieu, de los Bibesco, de Billy, de Arman de Caillavet, de muchas de las "muchachas en flor", de la señora Straus y de la Condesa Grefulhe, de Laura Heyman y de todos los seres reales que están detrás de la apariencia de Swan, de Odette, de Charlus y de tantos otros personajes inolvidables de la creación proustiana.

Los eruditos han buscado con minuciosa pesquisa la presencia de Hahn en la gran obra. Allí lo encuentran bajo otros nombres, bajo otras circunstancias, pero siempre reconocible. El epistolario de Proust revela la inmensa importancia que tuvo este criollo expatriado en la vida y en la mente del autor del *Tiempo perdido*.

Ya es de por sí un destino extraordinario el haber estado, por los azares misteriosos y no tan azarientos del destino, mezclado al nacimiento de una gran creación del hombre. Pocos en la historia literaria lo estuvieron en un grado tan grande e importante como este caraqueño renegado al proceso de formación de una de las más grandes obras de la literatura en nuestro siglo.

Eso solo bastaría para hacer memorable a Reynaldo Hahn. En el proliferante y vivo templo del culto proustiano tiene una capilla permanente por donde han de pasar todos los devotos. Allí tropiezan con aquel extraño y refinado hombre, con aquel músico que mucho tuvo que ver con la definición de la sonata de Vinteuil, con aquel esteta intemporal y altivo que nació en Caracas hace un siglo.

Eso le promete una inmortalidad más segura que toda la que hubiera podido darle su música de la *belle époque*.

SARTRE SE DESPIDE

JEAN-PAUL SARTRE ya no aparece a la cabeza de ruidosas manifestaciones de la ultraizquierda juvenil. También hace tiempo que no se publica ninguna nueva obra suya. El monumental y laberíntico estudio que ha dedicado a Flaubert está interrumpido en su tercero y copioso tomo. El intelectual, que acaso más que ningún otro ha agitado su tiempo en los últimos treinta años, guarda silencio.

Ahora acaban de salir unas declaraciones suyas que revelan de un modo seco y dramático su dolorosa condición actual. Sartre ha quedado ciego. Ha perdido el único ojo vidente que tenía y ha quedado brusca y definitivamente cortado del mundo de los libros y de la palabra escrita. Casi podría decirse que ha quedado cortado de su comunicación con el mundo, que no era otra que la de la lectura y la escritura. Todo para Sartre estuvo en las palabras, en el prodigioso don de significaciones que contienen, en la inagotable posibilidad de hacerles decir más de lo que aparentemente pueden decir. Ahora su vida intelectual se reduce a hablar y oír. Simone de Beauvoir le lee, de un modo que él encuentra demasiado veloz y sin tiempo para regresar morosamente sobre las palabras que es el don y el privilegio del buen lector.

La simplicidad desnuda con que revela y admite su nueva situación es de una desnudez trágica. Ha dicho: "Privado de mi capacidad de leer y escribir, no tengo ninguna posibilidad de volver a una actividad de escritor, mi instrumento de escribir ha sido destruido". No es sólo el instrumento, es el ser mismo para un hombre en quien tan estrechamente se han

confundido la palabra y la vida. Toda su experiencia vital pasa por la escritura y la lectura. Todo lo que le ha sido dado conocer o adivinar está en palabras. Literalmente ha quedado destruido. Lo reconoce con un estoicismo impresionante: "En cierto sentido esto me quita toda razón de ser: yo fui y ya no soy más. Debería estar abatido pero por una razón que desconozco me siento bien, no caigo en la tristeza ni en la melancolía al pensar en lo que he perdido".

Nada puede ya reemplazarle esta pérdida. Ya no hay posibilidad alguna de que él comience a ser otro hombre a estas alturas de su edad y de su experiencia. Acaba de cumplir setenta años y podría, lo que no es raro en Francia, estar en plena actividad creadora. Ha sido desde siempre un tesonero e infatigable trabajador, un artesano de la escritura y el pensamiento que, diariamente y por largas horas, se sumerge en su profundidad creadora. La vastedad y la variedad de su obra lo atestiguan. Recuerda que cuando escribía su gran tratado polémico sobre el marxismo *Crítica de la razón dialéctica* estaba en la mesa de trabajo diez y más horas seguidas, sostenido artificialmente con drogas.

Distingue, sin embargo, y de una manera muy aleccionadora la escritura del pensador y la propiamente literaria. La primera es un discurso lineal y concatenado que debe ser claro y preciso pero, en cambio, la escritura literaria es más compleja y requiere otras virtudes. Sartre se duele de que los jóvenes de hoy no parecen darle importancia a esta diferencia tan honda. Eso que antes se llamaba el estilo y que Sartre define como "una manera de decir tres o cuatro cosas en una. Aparece la frase simple con su sentido inmediato y luego debajo, simultáneamente, otros sentidos diferentes que se ordenan en profundidad. Si no se es capaz de hacer que el lenguaje dé toda esta pluralidad de sentidos, no vale la pena es-

cribir". Y luego añade, con una precisión llena de la nostalgia del bien perdido: "el artista del lenguaje es el que ordena las palabras de tal manera que, según la iluminación que les da y el peso que les pone, significan una cosa u otra y aun otra más, en cada nivel diferente".

El mal de Sartre ha sido súbito y tardío. No fue el resultado de un lento proceso de enceguecimiento que le diera tiempo y posibilidad de adaptarse a sus nuevas condiciones. Brusca y tajantemente se le fue la luz y con ella el reino de las palabras. Ha sido lanzado sin transición al peor de los exilios.

Piensa uno desde luego en la estoica y admirable lección de Jorge Luis Borges que recibió el contradictorio don "de los libros y la sombra", pero la evolución del empobrecimiento de la vista del hombre del *Aleph* le permitió, gracias a su extraordinaria voluntad y adaptabilidad, irse haciendo a un sistema casi oral de hacer su obra escrita. En cambio, no ha habido posibilidad de adaptarse para Sartre.

Por el momento no es sino una figura solitaria y patética que con pasos inseguros y acompañado de alguien, sale a caminar un poco. El resto es la soledad sin escritura. Oír leer, hablar sin término con inteligentes interlocutores y quedarse con la cabeza llena de frases que no llegan a formarse en el renglón final de la página escrita.

No habla sin embargo con amargura de su presente. Piensa que podrá seguir pensando y hablando. Tiene el proyecto de organizar unos programas de televisión con Simone de Beauvoir y otros contertulios semejantes. Habla casi con confiada esperanza de los próximos diez años. De esos años en que ya no seguirá siendo el mismo Sartre. Su salud no es buena, pero parece no tomarlo en cuenta.

La tarea de escribir ha pesado sobre su vida y la ha dañado. Él mismo lo reconoce. Sabe que para realizar algunas

obras tuvo que imponer esfuerzos agotadores y peligrosos a su organismo. Exaltadas vigilias sostenidas con fármacos. Pero no se arrepiente, "¿Para qué se desea la salud? Más vale escribir algo largo, compacto, importante para uno mismo, que gozar de buena salud".

En cierto modo ha ganado una forma de serenidad que no conocía. Se ha quedado quieto y consigo mismo. Ya no lo hostigan el tiempo y la tarea. "Yo he decidido, repito que he decidido, que he dicho todo lo que tenía que decir."

Es en este punto donde habría que dudar. Desde su sombra aquel pensamiento creador habrá de seguir teniendo cosas que decir.

EL MISTERIOSO LAUTRÉAMONT

El autor de los *Cantos de Maldoror* ha sido durante un siglo largo una de las figuras literarias más enigmáticas y fascinantes. Fuera de aquel extraño y fulgurante poema en prosa que apareció en una edición casi privada en 1867, en París, muy poco se sabía de él. Ni su vida, ni su identidad, ni su rostro se conocían.

Aquel nombre de personaje de folletón romántico: Conde de Lautréamont, era como una máscara de misterio. Debajo de ella fueron apareciendo lentamente suposiciones y pequeños hallazgos. Se supo que era un hijo de emigrantes franceses, llamado Isidore Ducasse y nacido en Montevideo en 1847. Había sido enviado a Francia, a la provinciana ciudad meridional de Tarbes, hacia los 13 años a seguir estudios en el Liceo local. Se conoció su familia local y algunos compañeros de clase que guardaban vagos recuerdos de aquel adolescente un poco extraño que había llegado de ultramar. Vino a París hacia 1867. Al año siguiente se publicó el pequeño libro, asombroso, que iba a permanecer por mucho tiempo inadvertido. Tenía muy poco en común con los gustos y la literatura del momento. Poco después estalló la guerra franco-prusiana y se desató el trágico proceso del sitio de París. En 1870, en la ciudad asediada y hambrienta, murió el desconocido joven de 23 años.

Fue mucho después, cuando hacia el fin del siglo se inició la gran renovación de la literatura francesa, que algunos finos espíritus penetrantes y curiosos descubren la obra extraordinaria.

En todo el tiempo transcurrido el misterio del Conde de Lautréamont se ha disipado muy poco y mantiene todo su prestigio casi sobrenatural. Los surrealistas lo descubren temprano y lo convierten en uno de sus santos patronos. Se publican estudios y evocaciones sobre la obra y el personaje.

Era como el hallazgo del otro niño milagroso de la literatura; junto a la leyenda inagotable y deslumbrante de Rimbaud surgía la de Lautréamont. Dos adolescentes que en una obra breve y prodigiosa crean un nuevo lenguaje poético y un nuevo rumbo para la poesía. No sólo fueron contemporáneos sino que vivieron por el mismo tiempo en París. No hubiera sido imposible que se produjera algún fortuito encuentro entre los dos grandes extraviados. En algún café destartalado de barriada, en alguna madrugada de alcohol entre jóvenes bohemios. De Rimbaud bien pronto se supo todo lo que se podía saber. Se hallaron cartas, retratos, testimonios, borradores. De Lautréamont prácticamente nada.

Se tenía el dato de que hacia 1867 se le había tomado una fotografía. Nunca se había hallado. Se sabía que, por lo menos, una copia de esta foto había estado en poder de los hermanos Guillot-Muñoz, en la Argentina, hacia 1925. Luego se había perdido en una perquisición, sin que se hubiera publicado nunca. No quedaban sino las semblanzas imaginarias de escritores, como las de Breton y la muy hermosa evocación de Ramón Gómez de la Serna. Algunos pintores, ligados al surrealismo, imaginaron su rostro como Dalí o Valentine Hugo.

Ahora, recientemente, cien años después de ser tomada, ha aparecido en el desván de algunos parientes de su familia de Tarbes, en un olvidado álbum, una amarillenta fotografía que, por su colocación entre los retratos de los Ducasse y por otros datos concordantes, no puede ser sino la de aquel ado-

lescente que ocultaba en su espíritu al Conde de Lautréamont. Aparece, al gusto de la época, vestido de visita, apoyado sobre una columna, con el codo sobre unos libros y la mirada como perdida en la lejanía. Tiene unos grandes ojos absortos y deslumbrados, la sombra de un pequeño bigote, y una fisonomía de detenido.

Es una mirada despierta y desafiante que poco tiene en común con los ojos ausentes y dormidos de las fotos de Rimbaud.

En la prensa del mundo entero se ha reproducido la imagen. Es literalmente la aparición fantasmal de una sombra del misterio.

Junto con la foto se encontró en el desván de Tarbes un libro que perteneció a Ducasse. Se trata del segundo tomo de la *Ilíada*, traducida al castellano por José Gómez Hermosilla y publicada por la librería Bouret de París en 1862. Contiene la única breve notación en español que nos ha quedado del fabuloso personaje. Es apenas la tradicional anotación de propiedad de un escolar. Dice: "Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo. Tengo también *Arte de hablar* del mismo autor. 14 avril [*sic*] 1863".

Es, por lo menos, desconcertante hallar asociados en el alba de aquella gran explosión de poesía nueva el nombre del legendario Lautréamont futuro con el del frío y pedestre académico que fue Gómez Hermosilla. Aunque fuera para acercarse a Homero.

En realidad todo esto no es sino anécdota. Anécdota significativa y valiosa desde luego, pero que poco añade a la iluminación del gran misterio de aquella creación poética extraordinaria.

PARA ENTENDER LO SABIDO

Sumergido gozosamente, como en un rito antiguo, en el Mediterráneo de su cultura, la muerte vino a sorprender a Américo Castro. Él mismo no la hubiera podido desear mejor. Tenía 87 años cuando sus ojos se cerraron en la playa de Lloret de Mar, en la Costa Brava, el 25 de julio y estaba metido en pleno, como un Jasón de la inteligencia, en la más maravillosa y rica búsqueda de las raíces y la significación de lo hispánico. La muerte fue mezquina en no darle más tiempo para adelantar más allá su inmensa empresa de conquista del pasado. Una vida tan plena es siempre irremediablemente breve.

Es asombroso todo lo que Castro supo, halló y trató de entender para los otros. A todo lo largo de este siglo su nombre está fundamentalmente asociado con lo más valioso de la filología y la historiografía españolas. Era un representante típico de aquella falange de intelectuales excepcionales que, asociados a la Institución Libre de Enseñanza, al Centro de Estudios Históricos, y a la sombra de Ramón Menéndez Pidal, renovaron y casi crearon en medio siglo de virgen investigación la concepción del mundo hispánico.

Comenzó por ser un disciplinado filólogo que estudiaba en sus más viejos terrazgos el árbol de la lengua pero pronto, de un modo muy característico en los hombres de su fecundo tiempo, se salió de ese encierro para meterse, a través de la obra de los grandes escritores, en la dura tarea de entender y explicar a España. No podía contentarse con acumular inmensos tesoros de erudición en torno a Cervantes, a Santa

Teresa o a Quevedo, sino que era necesario alcanzar más adentro para vislumbrar por qué fueron como fueron, hablaron como hablaron y se realizaron, en formas tan peculiares. Había un misterio por ser declarado y ese misterio era España.

Él mismo se encargó de decírnoslo de un modo diáfano: "Hace años que el intento de entender lo sabido comenzó a preocuparme más que el docto prurito de aumentar el caudal de los saberes". Este afán lo asalta cuando ya tiene realizada toda una obra original de filología y crítica literaria. Le parece cada vez con más angustiosa evidencia que nada puede entenderse, ni la historia misma, fuera del contexto profundo de la historia. Por qué Cervantes tuvo que ser como fue y decir las cosas como las dijo era más importante que catalogar todas sus frases, todos sus pensamientos y todos sus dispersos hechos.

Para ese esfuerzo sobrehumano de entender lo sabido emprendió, ya sexagenario, la revaluación a fondo de la historia de España. Lo que intentó fue desproporcionado y lo que llegó a realizar fue hercúleo. Había que repensar la historia de lo hispánico desde una nueva visión y desde nuevos conceptos. La historia llega a crear moradas vitales dentro de las que los hombres se realizan y la realizan. España no era sino el resultado del largo y difícil encuentro de cristianos, moros y judíos. La cuestión religiosa es central. El mito de Santiago abre la puerta a la contradicción trágica. Los casticismos tejen el fondo del acaecer. Rojas es un converso, Cervantes un cristiano nuevo irremediable. Hay un vivir a lo hispánico, que es la esencia de lo que España ha dicho y hecho.

En una serie fulgurante de obras que encabeza *La realidad histórica de España* y de la que las dos o tres últimas acaban de salir, entre ellas una nueva evaluación del *Quijote*,

Castro acomete una empresa que no tiene ni antecedente ni paralelo y que es una de las más importantes y básicas contribuciones al conocimiento de nuestra cultura.

Es todavía temprano para definir y estimar el valor de semejante obra. Faltaban muchas acotaciones en muchos campos que él se aprestaba a realizar cuando la muerte le mezquineó la ocasión. Habrá de ser continuada y habrá de repercutir.

Hace una docena de años, a la sombra de las viejas fortalezas coloniales de San Juan de Puerto Rico, tuve la oportunidad de conversar largamente con el gran historiador inglés de la cultura Arnold J. Toynbee. Me sorprendió dolorosamente que no tuviera ninguna noticia de los trabajos de Castro, que tanto le hubiera importado conocer. Mal que bien traté de resumirle en chapucero inglés y cortas palabras lo esencial de aquella concepción. Pareció interesarle. Pero era irremediablemente tarde para que él y su mundo anglosajón trataran de entender al hispánico, a pesar de esa estupenda clave que le había sido ofrecida.

En algún tiempo de su largo y voluntarioso destierro en los Estados Unidos, tuve ocasión de tratarlo personalmente. Tuve entonces el privilegio de estar en contacto con muchos hombres de esa peregrina "vividura". Federico de Onís, Tomás Navarro, Pedro Salinas y otros. Entre ellos, con lo esencial de España sobre los hombros, estaba ese hombre creador, confiado y risueño que se había puesto heroicamente, para el bien de todos, al "intento de entender lo sabido".

Poseidón lo habrá recibido, disuelto en espíritu en el Mediterráneo de su cultura, en la aurora de sus 87 años.

FAUSTO EN LA CONQUISTA

En el prólogo de su excelente traducción inglesa del *Fausto* de Goethe el distinguido intelectual germanoamericano Walter Kaufmann da una curiosa noticia, que tiene una extraña y casi alucinante relación con la conquista de Venezuela y la accidentada gobernación que ejercieron en ella los alemanes desde 1529 hasta 1545, por concesión que Carlos V hizo a los banqueros Welser de Augsburgo.

Muchas veces se ha señalado el eco de las leyendas y mitos de la Edad Media en los inicios del descubrimiento y la colonización americanos. Al tiempo que se descubría nuevas tierras se creía reencontrar el remoto pasado, el cumplimiento de profecías, la realización de sueños mágicos y la presencia de lo sobrenatural y de los mitos.

La corta gobernación de los Welser está muy estrechamente asociada con la formación del mito de El Dorado. Casi todas las expediciones que organizaron hacia el interior de las regiones desconocidas tenían por objeto el hallazgo del fabuloso reino donde todo era de oro y donde los niños jugaban con piedras preciosas. El mito de El Dorado se asoció también con el muy antiguo del reino de las Amazonas. Se pensaba que la ciudad de oro se hallaba en el desconocido y nunca alcanzado territorio de aquellas temibles mujeres guerreras que odiaban a los hombres.

El último representante de los alemanes fue Felipe de Hutten, que ostentaba el cargo de Capitán General y que ejerció de hecho la Gobernación por mucho tiempo. Más tarde vino a incorporársele nada menos que un hijo del jefe

de la poderosa casa bancaria, Bartolomé Welser. Ambos partieron en 1540 en una larga y trágica expedición al Dorado en la que, durante cinco años, sufrieron las mayores penalidades y al término de la cual fueron asesinados miserablemente por la voluntad cruel de Juan de Carvajal.

En este drama de sangre y fracaso, tan mezclado de leyendas y de inalcanzables esperanzas y en la que perecen dos hombres jóvenes, típicos representantes de la nueva riqueza y del nuevo espíritu del Renacimiento de Alemania, aparece inesperadamente la figura de Fausto.

El hombre que sirvió de base a la leyenda inagotable del pacto con el diablo fue un doctor nacido en Wurtenberg hacia 1480. Se llamaba el Doctor Juan Fausto. Fue persona de muchos y profundos estudios en famosas universidades. Entonces era frecuente en el vulgo confundir la sabiduría con la magia. No se tenía un concepto muy preciso de lo que era la ciencia. Quien sabía mucho debía saber cómo resucitar los muertos, comandar los espíritus, hablar con los demonios y encomendarles tareas sobrehumanas. Y, desde luego, leer el porvenir.

Kaufmann cita una carta de Hutten, escrita en 1540 a un hermano mayor, en la que cuenta que había consultado al Doctor Fausto, poco antes de salir para América en 1534, y que, hasta ese momento, todo cuanto Fausto le había predicho había tenido exacto cumplimiento.

No sabemos, ni lo sabremos nunca, si le predijo también aquella trágica expedición final a la vuelta de la cual iba a perder la vida. El inquietante mago, acompañado de aquel perro extraño, que no era sino una encarnación del diablo, aparece así asociado en alguna forma con la formación de otro gran mito, el de El Dorado. En el contrato de Fausto con el diablo entraba el disfrute de la eterna juventud y de la

riqueza. Nada de inverosímil tiene que aquel inquietante personaje le revelara al joven caballero alemán que iba a viajar hacia tierras desconocidas donde iba a hacerse dueño de inmensos tesoros.

No poco, como lo revela su carta citada, debió sostener a Hutten en sus descabelladas esperanzas aquella profecía. En las ásperas soledades de la llanura y la selva debía sentirse en continua víspera de llegada al reino de las amazonas y de El Dorado, por las palabras oscuras pero obsesionantes que le dijo en su inolvidable encuentro el mago luciferino.

Entre los legendarios personajes y creencias que estuvieron asociados al nacimiento del Nuevo Mundo aparece también aquel ser misterioso que, gracias a Goethe y a sus seguidores, iba a convertirse en el símbolo más rico y significativo del espíritu de Occidente.

BATAILLON Y ESPAÑA

CADA DÍA parece alejarse más de nuestro duro tiempo la imagen del humanista, de aquel ser de inteligencia, sensibilidad y sabiduría que se consagraba al cultivo del pensamiento, las artes y las letras, interesado por las más altas manifestaciones del espíritu creador. Hoy tenemos especialistas, investigadores e ideólogos pero pocas mentes abiertas a la comprensión y la amplitud, preocupados por lo esencial y lo permanente.

El nombre y el arquetipo se dieron en el Renacimiento, en medio del gran movimiento de revelación de los valores humanos y de las posibilidades creadoras del hombre. Petrarca, poeta, erudito, docto en lenguas muertas y vivas, en diálogo con las grandes inteligencias del pasado y del presente y preocupado por el destino y el bien de los hombres, fue el patrón y el modelo. Fue el Renacimiento la época de su esplendor. Hombres sin fronteras de tiempo ni de espacio y sin otras obediencias que a la verdad y a la belleza hicieron dar uno de los más extraordinarios pasos de avance a la inteligencia. Eran los que estaban fundamentalmente interesados por lo humano en toda su más completa y alta significación. No en vano los filólogos, que se inclinan sobre el todavía oscuro pasado de las lenguas indoeuropeas, piensan que la raíz de las palabras humanismo y humanidad está en *humus*, que significa la tierra fecunda y creadora.

Uno de los raros y mayores humanistas de nuestro tiempo acaba de morir. Era el gran hispanista francés Marcel

Bataillon. Tenía 82 años y como a todo hombre verdadero la muerte le sorprendió en plena labor de creación. No es fácil decir todo lo que este ser de excepción representaba y había hecho.

Desde muy joven se especializó en la cultura de España. Pocos sabios llegaron a conocer tan a fondo la literatura y la historia del espíritu del mundo hispánico. Sus obras, en su campo, son las más informadas y penetrantes de que podamos disponer.

Se interesaba particularmente por el humanismo cristiano del Renacimiento. Estaba en estrecha y continua comunión con las personalidades de esa época de cambio, crisis y descubrimiento. Fue el tiempo en que el Occidente europeo se enfrentó a muchas de las grandes cuestiones que todavía hoy condicionan su destino. El problema de la libertad de conciencia, el de la autoridad, el de los límites de la razón y el de la justicia.

Su tesis de doctorado fue esa obra monumental, reveladora, desbordante de erudición y de desconocidos hallazgos que se titula *Erasmo y España.* Erasmo personificó la renovación intelectual de su tiempo que iba a desembocar fatalmente en la reforma luterana y en la gran bifurcación del destino de la civilización occidental. De un lado el nuevo racionalismo, la libertad de conciencia, la búsqueda de la verdad en la ciencia, el surgimiento de la sociedad burguesa y del otro la Contrarreforma, el Concilio de Trento, y la reafirmación renovada de los principios religiosos, morales y políticos tradicionales. Esa ruptura no sólo dividió la vieja cristiandad de la Edad Media, sino que lanzó por dos rumbos diferentes la evolución de los pueblos del Norte y del Sur de Europa, con inmensas consecuencias palpables y activas hasta nuestra hora.

Es en ese momento crucial, en esa desgarradora hora de decisión, que define el destino de España y de todo el mundo hispánico, que se sitúa la iluminada pesquisa de Bataillon. El gran cambio espiritual que separa la España del Cardenal Cisneros de la de Felipe II tiene allí su raíz. Nadie ha penetrado más hondo dentro de ese complejo y vasto proceso. Nadie tampoco ha contribuido de una manera más significativa a iluminar las raíces de la peculiaridad de lo hispánico, que forma parte fundamental del destino presente de nuestros pueblos.

Junto a Erasmo, el hombre de libros que sacudió a fondo el espíritu europeo, su otro héroe fue Fray Bartolomé de las Casas. Nadie lo estudió de manera más penetrante y comprensiva. La difícil y polémica figura del fraile que se alzó, con apasionada violencia, contra su propio tiempo y su propia gente, en irreductible defensa no sólo de los indios sino de la igualdad y de la dignidad de todos los hombres, fue el tema de muchos de los más importantes trabajos del gran hispanista.

Ya no estará más en su cátedra formando generaciones y generaciones de estudiosos, ni saldrán libros y publicaciones especializadas con sus trabajos, tan densos de saber como ágiles de palabra, pero quedarán sus insignes estudios como la principal y más segura fuente de conocimiento sobre la España del Renacimiento y sobre la identidad fundamental del espíritu español.

En su vida y en su obra había llegado a situarse en una abierta y permanente comunicación espiritual con las grandes figuras del pensamiento del pasado, así como con sus contemporáneos que con él compartían el interés y la sabiduría de lo hispánico. Como sus antecesores, los grandes humanistas, tiene el privilegio perpetuo de seguir en esa compañía desde

su ausencia física. No cesará la llegada de los que buscan el conocimiento y la luz sobre nuestra cultura a la puerta estrecha, pero siempre abierta, de la obra de Marcel Bataillon.

EL PRODIGIOSO BARCO

Fue el más increíble barco de aventuras. Sin embargo, nunca se hizo a la mar y ni siquiera llegó a flotar en el Sena vecino, como tantas otras barcazas viejas. Su navegación fue invisible y sólo se la conoce por el fabuloso botín que del viaje trajeron sus nautas. Fue, realmente, el alucinado "Barco ebrio" que cantó Rimbaud, o la nave fantasma que ha aparecido tantas veces en los sueños del hombre. Desde su débil y deslucida estructura se descubrió casi todo lo que ha venido a ser fundamental en el arte de Occidente en los tres últimos cuartos de siglo.

Lo llamaron, por una burlona imagen, el *Bateau lavoir*, el barco lavandero. Su estructura de madera vieja, adosada a la colina de Montmartre, recordaba desde fuera la forma de aquellas barcazas de lavandería amarradas a la orilla del Sena.

Era un refugio modesto de artistas miserables. A principios de este siglo vinieron a refugiarse en sus sórdidos compartimentos muchos de los más grandes nombres del arte y la literatura contemporáneas.

Allí llegó Picasso recién venido de España, con su banda de compatriotas y su orgullosa fe. Allí conoció al poeta André Salmon, a Apollinaire y a Max Jacob. Allí también topó con Braque.

Esos nombres de los inquilinos o los visitantes suenan hoy como una fantasía de irrealizable conjunción de grandeza. Allí llega el español Juan Gris, el holandés Van Don-

gen, Herbin que luego pasará al arte abstracto, Marcussis, Marie Laurencin, el escultor Brancusi, los italianos Modigliani y Severini, el novelista Pierre Mac Orlan.

En aquel destartalado y pobre cajón de feria nace el cubismo. Con razón el propio Max Jacob lo pudo llamar "el laboratorio central". Allí no sólo se ensayaron las más audaces posibilidades artísticas sino que se crearon obras de una absoluta originalidad y de una inmensa influencia en la historia del arte.

En el cuartucho en que vivía Picasso, que era taller, alcoba, y sitio de reunión de los amigos, se pintaron los fantasmas dolientes de su época azul, los arlequines y los saltimbanquis de su tiempo rosa y, en 1907, la gran obra fundamental que se conoce con el nombre de *Las mujeres de Aviñón.*

Aquel cuadro increíble, producto de una agresiva soledad creadora, negaba y desconocía todo el arte de la época. Académicos y *fauvistes*, expresionistas y simbolistas, realistas y refinados, nada tenían que ver con aquella explosión de sabiduría y primitivismo con que el español irreconciliable ponía todo de lado para crear en un trance, casi de suicidio, un nuevo lenguaje plástico.

Fue una obra insoportable. Los primeros que la vieron no supieron lo que podía significar. Parecía un estallido de irracional violencia y sin embargo era el producto de la más medida y ponderada combinación de espacios, volúmenes y formas. Había renunciado a todas las recetas y todos los recursos aprendidos para crear, en la más completa pureza, con puro color y pura línea, sin ninguna concesión al realismo ni al "hacer bonito", unas presencias avasalladoras y llenas de inagotables potencias.

Un día de 1908, en el taller de Picasso, se celebra el famoso banquete al Aduanero Rousseau. La alegre e iluminada

banda de los inquilinos del *Bateau lavoir* habían conocido al viejo funcionario de alcabalas, que hacía en sus ratos libres la más conmovedora y poética obra de pintor ingenuo. Con imágenes de revistas populares, con visiones baratas de la selva africana y de los animales exóticos, puebla un mundo de increíbles aproximaciones y encuentros que, en cierta forma, anuncia el futuro surrealismo. Tan ingenuo, aunque menos poético que su pintura, era Rousseau. Vino a aquel fantasmagórico banquete con su gorra de pintor y su violín de aficionado y dijo conmovedoras palabras de gratitud a los magníficos y despreocupados oferentes. Era el mismo hombre que poco antes había dicho una frase aparentemente absurda y que puede estar llena de profundidad: "Picasso es el más grande pintor egipcio y yo soy el más grande pintor moderno". Si uno piensa en todo lo que de remota antigüedad hay en *Las mujeres de Aviñón*, que presidieron desde el muro aquel ágape incomparable, y todo lo que de sobrepasamiento de la realidad hay en la utilización de lo ordinario en Rousseau, puede empezar a hallarle tino y sentido a la afirmación.

Hoy la pintura cubista está en los grandes museos o es privilegio de millonarios, la poesía de Apollinaire, de Salmon, de Max Jacob, aparece en los más eruditos estudios y en las más lujosas ediciones. Por eso, hoy también, se celebra en París una exposición conmemorativa del *Bateau lavoir* y de su fabulosa tripulación.

No hubo aventura comparable en la historia del arte. El viejo cascarón de madera de la calle Ravignan de París fue destruido por un incendio en 1970.

Por millares, jóvenes y viejos, estudiantes y artistas, gente de medios y simples curiosos, se aprietan en los salones donde se exhiben las obras, las viejas fotografías de recuerdo y una

maqueta del incongruente armatoste donde, durante una decena de años, el arte occidental sufrió su más completa y significativa transformación.

EL GRAN ARLEQUÍN

TENÍA 91 años y nadie pensaba que podía morir. Daba la impresión de pertenecer a una eternidad sin término como los ríos, las montañas o las viejas catedrales. Por eso, de una manera curiosa, sorprendió y conmovió la noticia de la muerte de Pablo Picasso. Se podía casi sentir que estaba pintando desde siempre y que continuaría sin término, como la naturaleza, haciendo y deshaciendo nuestro mundo.

Ningún artista de ninguna época ha influido más y más profundamente sobre su tiempo que este español universal. Durante por lo menos setenta años, ha inventado, literalmente, la sensibilidad del hombre moderno. Las cosas que hizo o que halló solitario y seguro desde sus tiempos de joven artista pobre de Montmartre y de habitante de aquel *Bateau lavoir*, que iba a hacer tan increíble navegación en el descubrimiento de una nueva sensibilidad, estaban destinadas de un modo inexorable e incontenible a invadir todos los aspectos de la vida contemporánea. Picasso está hoy incorporado a todo lo que vemos y hacemos. Su huella está en todos los objetos, en los colores que preferimos, en el papel de decoración, en las cortinas, en la aceptación de la distorsión de las formas.

Con una capacidad mágica de creación entró en todas las artes, la pintura, la escultura, el dibujo, la cerámica, el grabado. Llegó a escribir poesía y teatro.

Ese volumen inmenso de obra, que se cifra por millares y millares y que acaso ahora por primera vez se podrá catalogar, es mucho más de lo que ha hecho ningún artista de nin-

gún tiempo. Vivía para la creación artística y a toda hora estaba entregado a ella. De día, de noche, en la mesa del café, en la soledad del taller. En todo momento estaba aprendiendo, ensayando, buscando. Varias casas y viejos castillos están convertidos en depósitos de infinito número de sus obras desconocidas. Otro tanto hay en museos y colecciones particulares del mundo entero. Al precio que sus obras han llegado a alcanzar, y que oscilan en centenas de millares de dólares, se podía considerar que era uno de los hombres más ricos del mundo.

Sin embargo fue toda su vida el mismo ser simple, concentrado y apasionado que fue desde su juventud. Con la sola excepción de la corta etapa en que, hacia los años veinte, sucumbió a la atracción de la vida mundana y frecuentó las fiestas fastuosas de la alta sociedad, vivió siempre como un simple y atareado artesano.

Se reunía con pocos amigos con quienes compartía gustos simples de comida y conversación. Iba poco a museos y exposiciones, nunca a conferencias ni teatros. Le gustaban el circo, el boxeo o las corridas de toros. Prefería las gentes sencillas con que había vivido en sus comienzos: artesanos, tenderos, barberos y ocasionalmente algunos artistas. Sentía que lo que tenía que hacer de importante había que hacerlo solo.

Era como un niño perpetuo, caprichoso, voluntario, supersticioso. A la política llegó por la vía de su odio a la injusticia, pero nunca fue un ideólogo, ni siquiera en arte.

En los últimos treinta años de su vida vivió en aislamiento impenetrable en la Costa Azul francesa, lleno de nostalgia y de pasión de España, junto a una mujer sumisa y tierna que terminó por ser su esposa, Jacqueline Rocque.

Los críticos de arte han escrito montañas de libros para estudiar y explicar su evolución plástica y sus hallazgos. Se han

clasificado, como en un alarde casi geológico, sus épocas sucesivas: la azul, la rosada, la cubista, la negra, la neoclásica, la surrealista, la acromática de *Guernica*. Para él debió de carecer de significación todo esto. Un día inventaba algo nuevo por espontáneo movimiento de búsqueda o regresaba a lo más antiguo, a estudiar los procedimientos de un pintor medieval como Grünewald que había visto en una reproducción en la vitrina de un comerciante, o a hacer variaciones sobre *Las Meninas* de Velázquez, o a fabricar una escultura con los restos de una bicicleta o con un juguete de sus hijos.

De ese retiro y de ese ambiente no salió más nunca. Se le rindieron los más grandes homenajes que haya recibido nunca un artista viviente: en Londres, en Nueva York, en París. Para sus 90 años el Louvre hizo la única exposición en su larga historia dedicada a un pintor vivo. No se dignó asistir a ninguna. Iban los ministros, los críticos, los periodistas, las enormes multitudes, mientras él estaba lejos, al sol del Mediterráneo creando cosas y haciendo su vida inagotable con la simplicidad de un hijo de la naturaleza.

Vivió siempre en el destierro de España. En la dolorosa contradicción con la realidad que ha sido una marca permanente de la condición hispánica. Cargado de españolidad hasta los tuétanos, sin renunciar nunca a su nacionalidad, creando y soñando con una España que había que disputarle a los otros.

Tuvo siempre una marcada predilección por la figura colorida y cambiante de arlequín. Tal vez se identificaba, en lo inconsciente, con ella. Era el sorprendente arlequín que a cada hora cambiaba y a cada instante era nuevo para asombro y regalo de los demás hombres.

PURGATORIO E INFIERNO DE CÉLINE

Louis Ferdinand Céline regresa del Purgatorio. Este gran escritor francés, uno de los más extraordinarios e influyentes de nuestro tiempo, había caído desde el fin de la Segunda Guerra Mundial en la execración y el olvido. Murió casi ignorado en 1961. Olvidado, solitario y auténtico.

Es casi una ley que los grandes escritores caen, a raíz de su muerte, en un período más o menos largo de desdén y devaluación. Ese Purgatorio puede ser largo pero de él emergen seguramente, en toda la lumbre de su verdadero valor, los verdaderos creadores. El Purgatorio de Céline estuvo lleno de rencores y de prejuicios políticos. No figuró entre los animadores de la resistencia y se le vio casi como un colaborador y como un antisemita. No fue ni una cosa ni otra en el sentido ordinario que estas palabras tuvieron en los terribles años de la dominación del nazismo. Al final de la guerra huyó a Alemania, y de Baden-Baden pasó a Dinamarca, donde se quedó por largos años hasta su regreso de leproso moral a Francia para escribir unos cuantos testimonios más y morir en el aislamiento, la pobreza y la hostilidad.

Hoy, a los quince años de su desaparición física, su inmensa presencia en la historia literaria contemporánea no puede ocultarse más, ni intentar disminuirla. Han comenzado a aparecer libros y homenajes a su obra y en un excelente programa de televisión que le ha sido consagrado han hablado críticos y escritores de hoy en una especie de acto de reparación y desagravio. Uno de los más audaces y avanzados buscadores de la novela de hoy, Pierre Sollers, ha dicho de viva

voz su homenaje y su deuda. El propio Céline aparece en una vieja entrevista filmada. Hombre maltrecho, enfermo, endeble, metido en viejos trapos, con una cara macerada de momia egipcia y unos ojos perdidos en las órbitas, desgreñado, con una expresión reiterativa y parca, hace un acto de presencia inolvidable.

No era un hombre tan simple como para que los críticos superficiales y los sabuesos de la mala política parroquial lo pudieran clasificar fácilmente. Era mucho más que un escritor influido por los acontecimientos, era el testigo trágico y visionario de uno de los más trágicos períodos de la historia humana.

Habría que preguntarse a fondo ¿qué llevó a aquel soldado mal herido en la primera guerra mundial, a aquel médico de barrio pobre que se llamaba el Doctor Destouches, a irrumpir violentamente, en medio del alegre y virtuoso juego de la literatura refinada de 1931, con un libro desgarrador que provocó y sacudió a todos sus lectores?

La aparición de aquella novela *Viaje al fin de la noche* fue un acontecimiento moral y cultural. Era el grito brutal de condenación de la guerra y de la sociedad que la había hecho posible escrito en una lengua de un poder, un realismo y un atrevimiento que casi no tenía precedentes. Como alguien lo ha dicho había hecho estallar la novela y la lengua. No hubo quien pudiera quedar indiferente ante aquel libro. Los que vinieron después no hicieron sino confirmar la estatura y la misión que se había atribuido aquel hombre extraño e incómodo.

Era la voz de un testigo desesperado que venía por su cuenta, solo, a gritarle a los hombres su estupidez, su bajeza, su increíble mezquindad. No era una actitud para granjearle simpatías. Era demasiado singular para proporcionarle otra

cosa que una fama de escándalo y de peligrosidad. Con una mirada implacable presenció aquel absurdo tiempo que otros han llamado la crisis mundial y que culmina, como en dos cumbres de horror, en las dos guerras mundiales y en sus consecuencias.

No contó nunca Céline con el apoyo de una secta política. Era y siguió siendo toda su vida un solitario, un francotirador, un profeta. Era fácil desembarazarse de él poniéndole una superficial etiqueta de odio y descalificación.

Pero el hombre que había escrito aquellos testimonios ardientes, que había recreado las posibilidades de la lengua para expresar el más duro aspecto de la realidad, no podía permanecer silencioso. Ha vuelto ahora después de la muerte, con sus libros y da la impresión de que ha vuelto para siempre.

Con su inalterable desconfianza del hombre, con su áspera mano, con su lengua violenta, con sus obras vivientes, ha vuelto de una manera segura. Le tocó un destino duro pero lo supo enfrentar con grandeza. En la entrevista de la película habla de los tiros de perros que arrastran los trineos en la llanura polar. El que va delante es el más fino de olfato y de sentido y debe advertir las fallas y caídas del suelo bajo la nieve, que no se notan a la vista. "A mí me tocó ser ese perro más fino que los otros, pero a mí me lapidaron."

Ahora vuelve del Purgatorio momentáneo, pero no se puede olvidar que vivió en el Infierno y se dio cuenta.

EL FIN DE LA RESIDENCIA

TERMINÓ su residencia en la tierra Pablo Neruda. Parecía, y tal vez era, un ser de otro mundo que había llegado a éste por un inesperado extravío. Todo para él era asombro, descubrimiento e inagotable novedad. Desde lo más extraordinario hasta lo más común, desde la cebolla y el vino y el tejido de la tejedora hasta el amor y el hallazgo de las sutiles relaciones que unen todas las cosas.

Era como un gran niño que se había apoderado del mundo con generosa codicia de tener y de dar. Todo le pertenecía y todo estaba junto dentro de su sensibilidad. No sólo pasaba de una cosa a otra sin esfuerzo de saltar barreras sino que todo terminaba por unirse en su visión, en su encantamiento, en su inagotable red de palabras y de imágenes.

Los eruditos de la literatura advertían en su poesía esa torrencial mezcolanza de cosas humanas, geográficas y vegetales como un procedimiento que lo emparentaba con los surrealistas. Era lo que llamaban la enumeración caótica. Pero en Neruda no era procedimiento, ni correspondía exactamente a los hallazgos de los surrealistas. Lo que había en él era una especie de sobrevivencia de lenguaje de hombre primitivo, de ser no maltratado todavía por la lógica, de conjuro mágico y de lenguaje de piache.

De otro modo no se podría explicar ni el carácter ni la cantidad de su obra. No era un artista que se ponía a hacer arte en sus horas, era simplemente esa cosa alucinante y muy rara: un poeta que vivía en poesía y se manifestaba en poesía a todas las horas y en todas las circunstancias. La poesía era

su respiración. Su voz misma tan pastosa, tan sorda, tan tímida se confundía con sus versos. No era fácil distinguir cuándo estaba hablando y cuándo recitaba. La verdad era que no hablaba ni recitaba, en el sentido ordinario de esas palabras, sino que se expresaba todo el tiempo en poesía naciente, que a ratos recogía por escrito y a ratos no. La creación poética era su manera de vivir.

Estaba profundamente incorporado a la tierra americana. En todo lo que escribió hay un acento inconfundible de criollo de Indias. Venía del más remoto pasado, vestido con un nombre misterioso que él mismo se había inventado y jugaba con la historia, con la conquista, con las selvas, con los ríos, con el arte de los artesanos y la mañana de los labriegos. Cuando sube al lomo de los Andes para descubrir a Machu Picchu entra en un trance místico. Con sus pequeños ojos de roedor y su cara deslumbrada de lechuza del páramo, podía adivinar todo lo que los especialistas ignoraban. No importaba el tema, de cualquier manera él se iba a escapar del tema y a terminar hablando de lo único que le importaba, la historia de Pablo Neruda y el mundo de los hombres.

El mundo de los hombres lo fascinaba y lo hería. Tenía una cierta voluptuosidad de San Sebastián ante las flechas que le disparaba el mundo y él se quejaba y respondía por un torrente de poesía incontenible que a veces parecía una imprecación y que al final era siempre una canción de cuna para la esperanza.

Un hombre de su condición y sensibilidad fue atraído como por una llama hacia los grandes dramas humanos de su tiempo. Combatía y sufría con todos los que creía que combatían por la justicia y el bien. Su primer gran desgarramiento lo sufrió en la guerra española. Más tarde vivió con angustia y esperanza el gran drama de la Guerra Mundial. Se dolía del

dolor de los hombres y esperaba y llamaba un mundo mejor que tenía que venir después de la hecatombe de las trincheras.

No fue nunca un político en el sentido estrecho y subalterno de estar metido en un dogma y de ejecutar órdenes. En esto se parecía a aquel otro gran ser paradójico que fue Picasso. Tocaron en la política por pasión de justicia y no más. Pertenecían a aquella conmovedora y pura izquierda del corazón, que poco tiene que ver con comités, resoluciones o tácticas de partido. Eran más hombres de una posición que de un partido y querer reducirlos a la dimensión del militante o del propagandista equivale a desconocerlos y mutilarlos. Estaba, estaban, para decirlo con la frase del Evangelio, con los que tienen hambre y sed de justicia.

La dimensión de su obra le ganó un reconocimiento universal. Era conocido en todo el mundo culto y estaba traducido a innumerables lenguas. Esa audiencia universal no lo envaneció ni le cambió la naturaleza. Siguió siendo el mismo absorto y maravillado pasajero. Cuando le llegó el grato accidente del Premio Nobel dijo las más generosas y conciliadoras palabras. Las palabras de un hombre que no podía perder la fe en el hombre.

Su hora final fue dolorosamente trágica. El ensayo socialista de Chile, que él había vivido profundamente, tropezaba con crecientes dificultades. El país desembocaba en el enfrentamiento ominoso y en la crisis. Su hora final sobrepasó muy poco al trágico desenlace en que ofrendó su vida su amigo el Presidente Allende. Terminaba en tragedia la residencia en la tierra.

Ahora queda la inmensa obra tan estrechamente ligada a su vida. Y ella lo ha de justificar y lo ha de mantener vivo cuando mucho del estruendo y la pugna actuales se hayan disuelto en el tiempo.

EL OTRO UNIVERSO

MURIÓ EN MUNICH Werner Heisenberg. Aunque se publicó en el mundo entero no ha causado mucha repercusión la noticia. Fuera de los círculos científicos y del público sensible a la curiosidad y a las novedades de la ciencia, poco significa su nombre para la mayoría de las gentes. Era un gran físico alemán, era un Premio Nobel, formaba parte de esos nombres que resplandecen en una especie de Olimpo inaccesible en la más enrarecida cima del conocimiento físico y matemático.

De manera muy distinta habría reaccionado el público si se tratara de la muerte de un cantante, de un actor o de un deportista popular. Y aun de un político. Son pérdidas y ausencias que están al alcance de nuestra medida y de nuestro sentimiento. Son, en el correcto sentido, gentes que conocemos, es decir que creemos abarcar en su significación y su valor para nosotros. El cantor de *rock and roll* que calla deja un gran silencio inmediato en la multitud que lo acompañaba en carne y espíritu.

Pero ¿qué clase de vacío deja un hombre tan aislado e impenetrable como Heisenberg? Habría, además, que preguntar si realmente deja un vacío. Lo que halló ya no puede perderse, lo que avanzó es un camino que está abierto a toda la investigación científica de nuestro tiempo y, además, para la inmensa mayoría carece de significación abarcable lo que él realizó.

Sin embargo, está entre los contados seres que cambiaron a fondo las nociones fundamentales sobre las que se asienta todo saber y toda ciencia. Antes de él y de un pequeño grupo

de hombres como él, nuestra manera de pensar y de explicarnos el universo y la realidad estaba contenida totalmente en la mecánica de Newton y en la doctrina determinista en todas sus formas.

Después de él ya no es así. En cierto sentido destronó a Newton y en lugar del ordenado y previsible universo del determinismo echó las bases de un inmenso casino del azar y de la contingencia.

Todavía los manuales escolares no se han enterado de esta inmensa novedad y, por lo tanto, mucho menos el hombre de la calle.

No hay azaña comparable en su importancia. Es como si literalmente el universo hubiera cambiado ante nosotros sin que nos diéramos cuenta. Ese cambio gigantesco ha ocurrido durante nuestro siglo y sus consecuencias todavía no podemos vislumbrarlas.

A los 25 años de edad, trabajando sobre los nuevos hallazgos de la física moderna, especialmente de Max Planck, descubrió en los corpúsculos que integran el átomo la ausencia de la posibilidad de determinación, lo que se llamó más tarde el "principio de indeterminación".

Era la afirmación de la mecánica quántica, y la física probabilística. En esa dimensión fundamental no había sino incertidumbre, probabilidad y contingencia.

Con semejante herejía se puso fin al largo reinado de Newton, y se abrió el camino para toda una nueva concepción no sólo del universo sino del conocimiento.

¿Cómo podríamos medir y comprender lo que significa semejante hallazgo y sus consecuencias? Casi toda la ciencia que poseemos se funda sobre la más simple formulación del determinismo. El viejo dogma que proclama que las mismas causas, en las mismas condiciones, producen los mismos efec-

tos. En nombre de ese principio que creíamos que regía inalterablemente el mundo físico y natural construimos nuestras doctrinas y teorías filosóficas, políticas y sociales.

Ahora, después de Heisenberg y del puñado de grandes exploradores que lo preceden y lo acompañan, tenemos que comenzar, por lo menos, a poner en duda esas verdades sobre las que se ha apoyado casi todo el desarrollo civilizado en los últimos dos siglos. Tardará en llegar la onda del terremoto provocado por la física probabilista hasta las ciencias sociales y las doctrinas políticas, pero habrá de llegar sin duda un día.

Tal vez ese día podamos darnos cuenta de lo que significó e hizo este hombre inaccesible, que descubría la realidad del universo en un laboratorio físico y en unas fórmulas matemáticas.

Para los más, hoy, nos resulta imposible aproximarnos siquiera a la significación verdadera de la mecánica quántica y de la física probabilista. Es una proeza de pensamiento abstracto y de rigor matemático a la que no podemos aspirar. Si intentáramos hacerlo nos extraviaríamos en un desierto sideral sin asideros ni puntos de referencia. A tal extremo el mundo de la ciencia no es nuestro mundo.

Esta sensación de angustia de lo desconocido no excluye ni a los más grandes sabios. En 1910 Einstein se interrumpió en su tarea sin tregua y se asomó a la ventana de su habitación, en Praga, que daba al jardín de un manicomio. Dijo: "Estos locos son los que no se ocupan de la teoría de los *quanta*". Sabemos siquiera lo que quería decir.

TOPARSE CON TOLSTOI

León Tolstoi está con su traje de mujik, con sus gruesas botas de campo, con su aborrascada barba de atamán cosaco, con su gruesa nariz de campesino y con sus pequeños ojos ágiles de roedor, en el claro de los fresnos, junto a las torres blancas de Yasnaia Poliana, frente a la inmensidad de nubes y de leguas del cielo y de la tierra rusa. Así lo vemos todos. Así ha quedado para la inmortalidad.

Está cercano a los sesenta años y en el pleno y fecundo conflicto de su vida con su tiempo y con su circunstancia. Es el noble barin señorial, el antiguo oficial de la guerra del Cáucaso, el disoluto joven del Moscú y del Petrogrado de Nicolás I, el hombre pleno de remordimientos y de conflictos de conciencia que no ha logrado hallar paz consigo mismo. Vive en medio de la imperfección y de los instintos arrastrados por una sed de amor y de justicia que no logra saciarse. Está agobiado de conmiseración por la suerte de todos los hombres y, particularmente, por la de los humildes y los pobres. Le parece que en todas partes el hombre es la víctima de una maligna estupidez que lo degrada. Y la peor y la más inaceptable de todas las injusticias le parece la muerte.

Por mucho amar ha tratado de comprender y de acercarse a los hombres. Verlos, sentirlos, vivirlos y expresarlos. Contar el inagotable cuento de la pasión del hombre sobre la tierra. Por eso mismo acaso su narración es casi un hecho natural. No se le mira artificio, no se le siente esfuerzo. Podría seguir contándonos sin término la siempre maravillosa aventura de los hombres.

Lo ha hecho con una magnificencia y un poderío casi incomparables. Lo hizo en las obras de juventud y en las de la intemporal madurez. A los cuarenta años había publicado una de las más extraordinarias creaciones de la literatura universal: *La guerra y la paz*. No solamente toda Rusia, sino todo el hombre se movían con veracidad incomparable en aquel inmenso relato. La sísmica sacudida de la guerra sobre todo un pueblo, en todas sus clases y en todas sus relaciones humanas, en centenares de personajes vivientes y, entre ellos y sobre ellos, la presencia y el llamado de la tierra nacional. Él mismo no sabía si aquello era una novela o un poema épico u otra cosa sin nombre. Era Rusia en la terrible hora de su destino frente a la invasión napoleónica. No era un libro para leer, era una experiencia para trasladarse a vivir dentro de ella. Estaba lejos de ser una obra de arte. Contenía digresiones, sermones, interpolaciones, comentarios y glosas. Era una tentativa gigantesca de integralización de un pueblo y de un tiempo.

Para el hombre que había escrito en angustiosos y agotadores años aquella desmesurada obra, hubiera debido ser difícil emprender después otro libro. Pero para Tolstoi narrar era su manera de vivir y realizarse. Las cosas no eran, sino que sucedían y había que contarlas para que no se perdieran su significación y su enseñanza. Diez años después publica *Anna Karenina*, tal vez la más grande novela del amor mundano y del adulterio. Vronski, Anna, su marido, el flujo y reflujo de la pasión que crea y deshace el mundo de los amantes, viven dentro de aquellas páginas con una espontaneidad plena y casi inocente. Hay mucho de él y de su juvenil petulancia en Vronski, como hay siempre mucho de él en todas sus obras. Un hombre para quien la realidad podía tener semejante valor poético no podía hacer otra cosa que revivir o

continuar viviendo dentro de sus personajes.

Los grandes conflictos de su alma son sus temas, y sus obras mayores son una especie de confesiones. El constante conflicto de la presencia del mal con su sentimiento religioso, lleno de raíces panteístas rusas, aparece mil veces en sus relatos. El ansia de amor y de justicia, que lo hace sufrir sin tregua, no sólo será el tema de sus libros, sino que lo llevará en su propia vida por un difícil y contradictorio camino en busca de la perfección moral. Verá con horror el lujo y la vida de la ciudad, tomará como ideal la existencia simple y el trabajo de los campesinos. Los aldeanos y los visitantes de la gran propiedad verán con asombro al señor conde segando trigo con los labriegos, cantando canciones de cosecha con su recia voz o haciendo botas con sus manos, para honrar la santidad del trabajo.

La búsqueda de la pureza y del bien lo pone constantemente en contradicción con su vida y su medio. Choca con su mujer y con sus hijos, a quienes escandaliza o atemoriza con sus bruscos estallidos de protesta o con sus crisis de misticismo y de humildad. Quiere ayudar a traer sobre la tierra un orden social inspirado en la enseñanza evangélica. De la ira pasa a las lágrimas, arrastrado por su poderosa e incontenible sensibilidad.

Todo ese tormento interior va a verterse en su extensa obra. Escribió hasta la víspera de su fin novelas, cuentos, dramas y alegatos en defensa de sus ideas. La edición oficial de sus obras completas pasa de los noventa volúmenes. En todos ellos, narraciones o ensayos, el móvil es el mismo, luchar contra el mal y predicar el bien y la justicia.

Pero hay formas del mal que parecen ancladas en la propia naturaleza humana o que son el reverso del bien. Como es el caso del amor y de la muerte. El tema de la muerte surge

en Tolstoi con alucinante frecuencia. Era en realidad su preocupación fundamental. En las grandes creaciones novelescas o en los relatos cortos aparece y reaparece con presencia de obsesión. Desde los simples cuentos de campesinos, que compuso casi para ser dichos a sus labradores y en los que la muerte es como un personaje de retablo que llega a caballo o que espera a la puerta de las granjas, hasta los grandes adagios sinfónicos de la hora final de sus grandes criaturas.

Hay, sin embargo, una obra en la que se expresa esa preocupación con la más poderosa y convincente desnudez y que es como la destilación suprema del sentimiento de Tolstoi ante la muerte. Es, precisamente, *La muerte de Iván Ilich.* En ella ha reducido la tragedia a sus más directos y escuetos términos y la ha despojado de todo recargo de decoración. Ha centrado todo el misterio doloroso del acabamiento de la vida en un hombre común en quien lo único grandioso va a ser realmente el enfrentamiento con la muerte. No hay obra de Tolstoi en que haya logrado más con medios más simples, y es en verdad una de las mejores pruebas de su genio de narrador. Había visto morir hermanos, amigos, seres oscuros y grandes personajes. Había visto morir, arrasado en lágrimas, a un hijo suyo pequeño, pero es en la agonía larga de aquel juez de provincia que va a centrar todo el poder dramático del encuentro de todo hombre con la muerte.

Presente en su obsesión por el amor y la muerte estaba siempre su insaciable busca de Dios. A su manera fue una de las más grandes almas religiosas de su tiempo. Buscaba sin cesar a Dios, como un hilo que pudiera conducirlo por entre la angustia de la maraña humana. Pero al mismo tiempo estaba exento de todo doctrinarismo estrecho y de todo dogmatismo oficial. Su ansia insatisfecha de santidad venía más del sentimiento que del conocimiento.

Ya en los años finales de su vida, que fueron ciertamente los más atormentados y duros, hubo un testigo de excepción que lo observó con amor y asombro. Fue Máximo Gorki joven. Lo veía como si fuera un ser de naturaleza sobrehumana. "En su diario que me dio a leer —anota en una ocasión—, me impresionó un curioso aforismo: 'Dios es mi deseo'. Cuando le devolví el libro le pregunté cuál era el significado de aquello. 'Un pensamiento inconcluso', me dijo mientras miraba la página y volvía los ojos. 'Debí querer decir: Dios es mi deseo de conocerlo... No, tampoco.' Se puso a reír mientras metía el libro doblado en un tubo dentro del gran bolsillo de su blusa. Tiene las más curiosas relaciones con Dios. A veces me recuerdan el cuento de los dos osos en la cueva."

Y en otra parte dice, en una emocionada reminiscencia: "Tuve muchas largas conversaciones con él, cuando vivió en Gaspra, en Crimea... Sé tan bien como cualquiera que ningún otro hombre merece tanto como él el nombre de genio, ninguno fue más complicado, contradictorio y grande en todo; sí, en todo. Grande en cierta extraña forma, amplia, indefinible con palabras; hay cierta cosa en él que me impulsa a gritar a todos: 'Miren qué maravilloso hombre está viviendo en la tierra'. Porque es, por decirlo así, universalmente y por sobre todo, un hombre, un hombre de la humanidad".

La muerte del anciano fugitivo en la solitaria estación de Astapovo puso un fin teatral a aquella vida titánica. No es posible entrar con indiferencia en su obra. Es uno de los más extraordinarios y poderosos testimonios del hombre sobre su propia naturaleza.

Había sido ante todo y sobre todo un ser necesitado de amar y de ser amado. De amar y de ser amado por todos los seres humanos.

A los ochenta años había escrito en su diario: "Todo el

día he sentido una impresión estúpida y triste. Hacia la noche este estado de ánimo se ha transformado en un deseo de caricias, de ternura. Hubiera deseado, como en mi infancia, apretarme contra un ser amante y compasivo, llorar con dulzura y ser consolado... Volver a ser pequeño y acercarme a mi madre, tal como la imagino. Sí, sí, a mi madre, a la que nunca pude dar ese nombre, porque yo no sabía hablar todavía cuando ella murió... Ella es mi más alta representación del puro amor, no del frío amor divino, sino del cálido amor terrestre, maternal... Tú, mamá, tómame, mímame... Todo esto es locura, pero todo esto es verdad".

Es a la humanidad entera a la que sigue clamando y llamando con la voz encendida de amor y de angustia de su obra incomparable.

DE LA SELVA A LA VANGUARDIA

De un modo sorprendente y significativo un conjunto de artistas latinoamericanos ha surgido en los últimos veinte años a la cabeza de uno de los más nuevos desarrollos y transformaciones de las artes plásticas.

En un paso más allá del arte abstracto y en la formulación de lo que habría que considerar como un nuevo lenguaje plástico, lleno de posibilidades y de sorprendentes hallazgos, han contribuido a crear y a definir una nueva dimensión de la obra de arte que deja de ser un objeto, más o menos pasivo de contemplación que el espectador mira desde fuera, para convertirse en un espacio vivo y cambiante, dotado de movimiento que termina de construirse y de formarse por medio de la participación activa del espectador que, en cierta forma, deja de serlo para entrar en un sorprendente proceso de creación de formas y de espacios. Esto es lo que se ha llamado el cinetismo o el arte cinético.

Ciertamente constituye mucho más que una escuela nueva, dentro de la sucesión cronológica y derivada de la evolución del gusto y de los modelos artísticos. El cubismo, el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo conservaban, fundamentalmente, la herencia de la relación del espectador con la obra, que venía desde el Renacimiento. Frente a una creación sugestiva pero ajena, que conservaba las distancias tradicionales entre el espectador y la obra y que continuaba el viejo juego de simular espacio y movimiento. Había una genial simplificación pero no una innovación de medios entre Monet y Kandinsky.

Los cinéticos hallaron los elementos de un nuevo lenguaje y de una nueva relación. Ya la obra no simulaba el espacio y el movimiento sino que creaba su propio movimiento y una nueva relación espacial con el espectador. El espectador no contempla la obra sino que entra en ella, no la mira desde fuera sino que participa en ella. En algunos casos entra física y literalmente dentro de ella, se mete dentro, como se puede entrar en un bosque o en una lluvia.

No ha dejado de ser motivo de sorpresa y hasta de polémica que artistas venidos de la América Latina se hayan convertido, sin esfuerzo y de una manera casi espontánea, en los grandes centros universales, en creadores del nuevo lenguaje cinético.

Con mucho de determinismo superficial y simplista se ha llegado a pensar que, dada la evolución de la América Latina y las condiciones de su circunstancia social e histórica, no era éste el modelo artístico que les correspondía, ya que deberían estar limitados, por su situación local, a alguna forma de realismo popular o de expresionismo político, sin lanzarse a la vanguardia de la búsqueda de nuevas formas y de nuevos lenguajes, que constituyen la avanzada de la creación artística de Occidente.

La verdad es que no ha habido ruptura en estos artistas, en nada han renegado de su origen, ni de su sensibilidad y quien los trata y oye no tarda en descubrir la sólida continuidad de lo que hacen hoy con lo que son profundamente y con lo que mantienen vivo y actuante en su condición de latinoamericanos.

Yo me atrevería a decir más, y a adelantar la posibilidad de que es su propia condición de hombres de la América Latina la que los ha llevado a situarse en esa avanzada de la nueva búsqueda del espacio y el movimiento. El arte cinético

no es una mera consecuencia de la máquina y de la metrópoli, sino de la relación verdadera y cambiante del hombre con el espacio natural y con el movimiento de su participación. Y esto podría explicar, en buena parte, la adecuación de una sensibilidad latinoamericana a la expresión del cinetismo en arte.

Hay, ciertamente, una relación entre el hombre y el espacio característicamente latinoamericana. El espacio natural no ha sido nunca un mero telón de fondo para el latinoamericano sino una condición fundamental de su ser, y un personaje predominante y múltiple de su aventura existencial. La mayor parte de la América Latina se encuentra dentro de la zona tropical o subtropical, en dimensiones de paisaje desconocidas en Europa. No es sólo la magnitud de las cordilleras nevadas e inaccesibles, la extensión oceánica de las llanuras, la alucinante vastedad de las selvas impenetrables y la grandeza de los ríos más caudalosos y cambiantes del mundo sino, además, la peculiar actividad de la naturaleza. Es una naturaleza en lucha y en agresión. La vastedad y la magnitud amenazan al hombre. La vegetación prolifera e invade. Las inundaciones periódicas cambian las llanuras en mares. Se pasa en horas de la selva húmeda y cerrada a la puna desértica de hielo y desnudez. El hombre de la América Latina ha vivido por siglos en pugna abierta con la naturaleza. La planta y el animal han sido sus invasores tradicionales. El paisaje no es una tela de fondo sino una presencia móvil y acechante. Aventurarse en la naturaleza es aventurarse en el peligro.

Junto a esto la naturaleza de los trópicos es cambiante. Cambia de color y de dimensión durante el día. Se enciende en la mañana de vida y de formas, se borra en una blancura deslumbrante en el mediodía, y se fragmenta en una inagotable sinfonía de matices en el comienzo del atardecer, para

transformarse en la noche en un delirante teatro de sombras imprecisas y de ruidos vivientes e inapresables.

La relación del hombre con el espacio americano tiene un carácter dinámico y riesgoso que es desconocido para el europeo. Es un espacio, en su mayor parte todavía, no sometido ni penetrado por el hombre. Un espacio inasible de aventura y riesgo donde todo parece transformarse y moverse y donde todo se dirige al espectador solitario de una manera amenazante y directa.

Está lejos de haber un acomodamiento establecido y un equilibrio del hombre con la tierra que se mueve y tiembla, con la torrentera que se desborda, con la sabana que se seca o se inunda, con el volcán que cubre de fuego el cielo o con los taimados y hambrientos animales enemigos.

En el mestizaje cultural latinoamericano sigue viva, como una veta poderosa, la impresión de desacomodo y desproporción de los dos protagonistas venidos de fuera: el blanco y el negro. Tan sólo el indio había llegado a establecer una relación de proporción y equilibrio con la naturaleza americana.

No tenemos testimonios de la reacción del negro pero, en cambio, conocemos abundantemente el asombro y el desasosiego del español ante la naturaleza de la América Latina. Un libro como el del jesuita José de Acosta, escrito a fines del siglo XVI, no es sino el eco de este asombro ante el paisaje, las plantas y los animales. Con sólo atravesar el Atlántico se les rompía bruscamente una relación milenaria de proporciones, distancias y aposentamiento del europeo con su medio natural.

Esta ruptura de equilibrio y esta presencia de nuevas dimensiones hubo de afectar su psicología y su propia actitud vital. Todas las proporciones quedaron súbitamente alteradas. Las alturas, las distancias, la significación misma de los

fenómenos cambió en su relación con la persona y hubo de ocasionar graves alteraciones en la mente. Debió crearse una especie de psicosis de desequilibrio y una angustiosa ruptura de las relaciones ordinarias del hombre con su circunstancia. Todo se había hecho distinto, cambiante y no familiar. La lluvia era aquel torrente que caía del cielo y el río era aquel ancho espacio de agua sin la otra orilla.

El psicoanálisis existencial ha estudiado en nuestros días la fundamental relación que hay entre el hombre y el medio natural y humano que lo rodea y que condiciona su propia conciencia.

No era sólo el miedo al indio guerrero, sino el pavor a la soledad desconocida y agresiva. No conocemos, pero es fácil suponer, los inmensos desajustes psicológicos que sufrieron los conquistadores cuando sintieron derrumbarse y alterarse todas las relaciones espaciales que habían condicionado y asegurado sus vidas hasta entonces. Lo que debieron sentir los compañeros de Orellana cuando descendían, empequeñecidos e infinitamente solos y extraños, por la vastedad inimaginable del Amazonas. O lo que Soto y su puñado de hombres experimentaron cuando penetraban en las praderas del Mississippi, donde hubiera cabido cien veces la meseta castellana y otras tantas la corriente del Guadalquivir. O lo que sintió Balboa cuando vislumbró el Pacífico o lo que pensaron los raleados grupos de aventureros que veían acabarse los días sin llegar al término del mar de yerba de las llanuras del Orinoco o del Plata, o la visión sobrecogedora de los compañeros de Pizarro ante la nunca vista muralla de piedra y de nieve de los Andes.

Tal vez buena parte de las reacciones psicóticas y criminales que se registraron en la conquista de América tengan alguna raíz en ese inmenso desplazamiento de los hombres y en

la ruptura de todas sus relaciones normales y tradicionales con el espacio.

Esta condición ha persistido en muchas formas en los descendientes del conquistador español y del negro. Son los herederos de un desajuste que no ha sido nunca enteramente resuelto. La adaptación del europeo, del africano y del asiático a la dimensión y característica de su medio es milenaria y se confunde con su propia psicología. Pero la cultura, la expresión, el lenguaje y la visión de la historia y del paisaje que ha predominado en la América Latina es la del trasplante del europeo. El mestizaje cultural no ha resuelto el problema sino que más bien ha mantenido vivas algunas de sus contradicciones. La visión que el latinoamericano actual puede tener del volcán, del río, del caimán, de la serpiente, no son las del indio y se acercan más a las del europeo que experimentó el choque original del trasplante. En buena parte la naturaleza sigue siendo amenazante y extraña para él. La siente como un inconmensurable ser vivo que lo rodea y lo combate y con el que no termina de establecer un acontecimiento seguro y estable.

La presencia de la naturaleza ha sido fundamental y dominante en la literatura latinoamericana hasta nuestros días, porque la naturaleza era no sólo el gran hecho nuevo sino el protagonista principal de la aventura del hombre.

A mi modo de ver esta condición tuvo su parte determinante en la importante participación de artistas latinoamericanos en el desarrollo del moderno arte cinético.

Para limitarme a los casos que mejor conozco voy a referirme, entre muchos, a tres grandes artistas venezolanos que vinieron a París al comienzo de los años 50, en la hora en que la pintura abstracta parecía haber agotado sus medios y que con su obra contribuyeron a marcar nuevos rumbos.

Jesús Soto venía de lo más tropical y selvático de Venezuela. Había crecido en Ciudad Bolívar, en la ribera del Orinoco y en el borde de la selva guayanesa, en una geografía donde, como acaso en ninguna otra, la presencia del hombre estaba reducida marginalmente frente a la avasalladora y múltiple presencia de una naturaleza llena de vigor, dinamismo y multiplicidad. No era un centro de formación artística, sino un viejo establecimiento humano a la orilla del río inmenso y de la selva tropical impenetrable. La más grande presencia que Soto conoció hasta su adolescencia fue la de la naturaleza selvática.

Después de hacer estudios en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas y de haber pasado algún tiempo en Maracaibo enseñando en una escuela de pintura se vino a París en plena y ávida juventud. LLega al París de la posguerra en el que se ensayaban anárquicamente todas las formas del arte abstracto. Soto mira con deslumbramiento todas aquellas posibilidades y después de una breve etapa entra audazmente a explorar un camino nuevo, el del arte del movimiento y de la participación del espectador.

Se convierte, de una manera rápida y asombrosa, en un creador y en un innovador. Adivina que se puede crear un nuevo espacio en el que se integren la obra y el espectador y en el que el movimiento no sea simulado, o provocado por medios mecánicos, sino creado por la espontánea y fatal participación del espectador.

Más tarde él dirá que su propósito era "integrar el tiempo al arte". Ir mucho más allá de donde habían llegado Mondrian, Kandinsky y Malevich.

Comienza por sobreponer elementos, a veces translúcidos, a veces opacos, que actúen los unos sobre los otros en la misma medida en que la visión del espectador se desplaza. Lo

que crea son verdaderas visiones nuevas y fantasmas ópticos provocados en los que de pronto, por obra del ojo que mira, rayas y colores se ponen a vibrar sin término creando una sensación de espacio fluido y viviente y de cuarta dimensión. Esos espacios nuevos que provoca Soto, en los que el espectador entra y forma parte de una nueva relación de movimientos y variaciones de color, de línea y de distancia, recuerdan muy válidamente características de algunos aspectos del paisaje de su trópico nativo. Aquellos movimientos de varillas verticales superpuestas en espesura cambiante, aquellos colores y formas que parecen desplazarse y transformarse producen un efecto muy semejante al de los tallos de palmas, lianas y helechos en la espesura tropical, donde el juego de la luz y las distancias, parece alterarlos continuamente.

Podría hacerse, y se ha hecho mediante la cámara cinematográfica, el paso ininterrumpido y revelador de aspectos de la naturaleza tropical a obras de Soto. Hay como una continuidad, una secuencia y unos rasgos que las acercan.

Esto no ha sido consciente, ni buscado, en Soto, sino que le ha surgido en su búsqueda del nuevo arte por el propio condicionamiento de su sensibilidad.

En su propósito constante de hacer participar al espectador y meterlo efectivamente dentro de la obra ha llegado a la creación de algunas formas nuevas, llenas de las más extraordinarias posibilidades de aplicación. Tales son los "espacios ambiguos", donde en grandes compartimientos de plexiglás, por la superposición de las superficies transparentes y del movimiento del visitante se provoca una animación continua de formas, colores y distancias en una vibración impresionante.

Una de sus más recientes experiencias en este sentido lo constituyen los "penetrables". Grandes espesuras colgantes de cuerdas de nylon en las que el visitante penetra, se pierde y

se borra como en una espesura selvática o en un aguacero tropical. A la sensación visual se une la experiencia del contacto físico con aquella informe materia de múltiples tentáculos que nos cubre y rodea como el agua de una catarata. Ha llegado Soto a crear "penetrables sonoros" construidos de varas metálicas resonantes que, al paso del espectador, resuenan con una vibración metálica continua que se añade a la de la luz y a la de la forma. Literalmente, hay que abrirse paso a través de la obra y el acto tradicional de contemplar se convierte en una inescapable experiencia vital.

En el más directo sentido de la palabra, Soto le devuelve al espacio artístico no sólo la temporalidad real sino la calidad mágica, de estar animado, viviente y cambiante y de no ser algo externo o extraño a quien lo mira, sino parte activa de su misma situación.

Es distinta la expresión de Carlos Cruz Díez, pero no su propósito, ni su concepción del arte. Este original artista quiere que sea el color solo quien hable y quien se manifieste en toda su potencia creadora en la obra de arte. La mayor virtud de la luz es su proteica capacidad de cambio continuo. Fue lo que los impresionistas trataron de atrapar en sus series de un mismo tema, sin poderlo lograr sino de una manera representativa y alusiva. Cruz Díez se propone "poner en evidencia la transformación continua de la luz" y su poderosa autonomía creadora. Él trata de lograr en sus obras una "situación abierta" que evoluciona continuamente. Cree que en la pintura tradicional el tiempo estaba contenido y el espacio falsificado o simulado. Él quiere sustituir el "espacio representado por un espacio real". Piensa que la obra de arte es una realidad en sí. Una "realidad autónoma".

A esta aventura de descubrimiento y conquista se ha lanzado Cruz Díez por medio de sus "fisiocromías", "cromosatu-

raciones" y fenómenos de color inducido. La mera aproximación de ciertos colores los pone a vibrar y a moverse. Es no sólo imposible verlos dos veces de la misma manera sino que, además, la obra misma se pone a crear colores nuevos, colores que el artista no puso en ella, sino que los mismos colores, por su potencia en la retina del espectador, inducen y hacen aparecer. De esta manera la obra incorpora el tiempo y crea un espacio propio en el que participa como polo de acción el espectador.

En una búsqueda distinta y original, pero coincidente en sus fines con la de Soto. Terminar con la simulación del espacio y el tiempo en el arte y crear un espacio y un tiempo autónomos en los que participa el ya no pasivo contemplador. No hay movimiento de cosas en esta obra, sino movimiento propio creado en la superficie por la virtud dinámica e inductora del color. Son cuadros literalmente vivientes, que cambian todo el tiempo de aspecto y de matices, según el ángulo de donde se les mire o según la luz que los penetra.

En este sentido su obra es la creación de una realidad autónoma que no le debe nada a ninguna convención de escuela. Su arte es un arte de hechos reales. Él mismo lo dice: "una especie de realidad autónoma". Su objeto es crear con la luz viva un espacio real y viviente que surge mágicamente para cada espectador en su hora.

Carlos Cruz Díez confiesa que su evolución le debe mucho a su práctica con las artes gráficas. Fue por largo tiempo diagramador y dibujante publicitario. Esto es cierto y puede advertirse en muchos aspectos de su obra, sobre todo al comienzo. Pero algo lo debió condicionar inconscientemente antes para esta sensibilidad del espacio y de su autonomía. Cruz Díez es también un hijo del trópico americano y en este sentido la formación de su sensibilidad ante el espacio y el co-

lor debió sufrir un poderoso acondicionamiento.

Hay un tercer venezolano que, nacido también en las riberas del Orinoco, llegó con los otros al París de los años 50. Es Alejandro Otero. Su recorrido fue de Picasso hacia lo abstracto y el cinetismo. Pero su objeto era el mismo, crear un nuevo espacio verdadero, una nueva experiencia natural en la obra de arte incorporando al tiempo y a la luz.

De pintar sobre tela o sobre madera, en cuyo tiempo alcanzó maneras tan expresivas y originales como sus "coloritmos", rayas de color puro que se entrecruzan y crean nuevas relaciones de color y de dimensión, llegó hasta la creación de objetos en el espacio. Por la vibración de los metales ionizados en la luz, levanta estructuras gigantescas que, bajo la brisa y la hora, cambian de forma y de color como montes vivos. Que se añaden al paisaje como nuevos árboles o nuevas colinas o como pequeños crepúsculos que comienzan a crecer. La vibración de la luz en las superficies pulidas se alza como espejismos o como juegos inesperados de reflejos sobre las nubes y las edificaciones. Es lo que él llama "integrales vibrantes" o "alas solares".

Son como espectáculos inagotables que se desarrollan ante el espectador en una creación continua de formas y de matices. Son obras para grandes espacios abiertos o cerrados. Son elementos integrantes del paisaje. En Washington, en Bogotá, o en Ciudad Guayana (en Venezuela) ha levantado estas deslumbrantes y fascinantes colinas de reflejos.

También Soto y Cruz Díez, por una evolución natural de su propia búsqueda, han realizado obras monumentales, para completar o dar sentido a espacios arquitectónicos.

No puede ser un mero azar el significativo hecho que se repite, en distinta forma, en estos tres notables artistas latinoamericanos. Formados en su sensibilidad en el espacio

cambiante del trópico americano y en su ambigua relación con el hombre, pasados por la búsqueda más avanzada del arte contemporáneo, han llegado a ser creadores de un nuevo espacio que prolonga su experiencia vital y forjadores de una nueva relación con el espacio al que han devuelto su condición mágica sobre el espectador.

TIEMPO DE INDIAS

CRISTÓBAL COLÓN era un hombre del Renacimiento. Pertenecía por la mente y por el estilo, por las preocupaciones y por los valores al *Quattrocento* italiano. Era un contemporáneo de Marsilio Ficino, de Leon Battista Alberti, de Brunelleschi y de Massaccio. Hernán Cortés también era un hombre del Renacimiento. Había estado en la Salamanca de Nebrija, algo debió haberle llegado de Erasmo. El que ciertamente no era un hombre del Renacimiento era Motecushoma, ni tampoco Cuauchtémoc, ni menos aún los taínos y caribes de la Española. Tampoco los negros que comenzaron a llegar a las Antillas cuando Leonardo trabajaba para Ludovico el Moro. Pertenecían a otra historia.

Este hecho simple y evidente es la base misma de la peculiaridad cultural del llamado Nuevo Mundo. No fue América el resultado del traslado mecánico de una época histórica de Occidente, sino el conflictivo fruto del encuentro de tres culturas, de tres tiempos, de tres mentalidades. Y, seguramente, esto mismo significa mucho reducir y simplificar, porque los indios de la Conquista correspondían a muchos grados diferentes de nivel social y cultural, los negros no menos y hasta los mismos europeos encarnaban la inagotable variedad que el tiempo y el lugar imponen sobre el fenómeno cultural. Decir que Colón y Cortés eran hijos del mismo fenómeno cultural es obviamente antihistórico.

No podemos decir que ambos representaban el mismo fenómeno, ni siquiera la misma hora del mundo, si es que el mundo ha tenido nunca una hora única. El Renacimiento se

extendió y se manifestó por Europa con velocidades, alcances y características diferentes. No fue lo mismo el de Italia, que el de Flandes o el de Francia. Y menos aún el de España. Colón y Cortés venían de dos localizaciones, dos momentos y dos realidades distintas del vasto cambio que se estaba operando en la escena europea desde muchos años antes del nacimiento de ambos. Colón era un genovés, hombre de puerto y aventura marinera. La recién rescatada ciencia antigua debió atraer su imaginación. Andaba por la frontera de los cosmógrafos y los profetas. Cortés era un extremeño de tierra adentro, nacido en la guerra contra el moro. El Renacimiento que llega a la Salamanca de Cortés fue más atenuado. Algo le dijo la puerta plateresca de la Universidad, algo debió oír de la escandalosa crónica italiana de los Borja, algo de Platón, algo de la nueva filosofía y sobre todo la gran noticia del Descubrimiento.

Los españoles, o algunos de ellos, trajeron a la nueva tierra un posible eco, ciertos testimonios y consecuencias del gran fenómeno histórico que empezaba a sacudir el Viejo Mundo. Cierta arquitectura, nada de Lutero, algún eco de modelos italianos.

Es obvio, pero habría que repetirlo para romper el dominio nefasto de las simplificaciones deformadoras, que no hubo Renacimiento en Indias, aun cuando el Nuevo Mundo formó parte importante del complejo histórico europeo que llamamos con ese nombre. Esto no revela otra cosa sino el hecho poco estudiado y evaluado, frecuentemente entrevisto y lleno de significaciones y consecuencias que es, básicamente, la diferencia del tiempo histórico entre los dos mundos y las tres culturas.

La peculiaridad asombrosa del espacio americano fue advertida desde el primer momento. En las cartas de relación,

en las primeras crónicas aparece el pasmo y el desacomodo ante las nuevas formas y las descomunales dimensiones del paisaje. Hubo una violenta ruptura de la ancestral relación del europeo con el espacio natural. Todas las relaciones del individuo con el contorno fueron alteradas. Nuevos animales, nuevas plantas, nuevas dimensiones de los hechos geográficos: mares, ríos, montes, llanuras, nuevos climas, nuevos fenómenos meteorológicos, nuevas estrellas. Las lluvias tropicales, el huracán, las inundaciones, la modificación o desaparición de las estaciones.

Debió ser profundo el desajuste psicológico ocasionado por la alteración brutal de la relación del individuo con el espacio y la circunstancia. La psiquiatría existencial puede hallar un amplio campo de estudio en las perturbaciones psicológicas provocadas por el desplazamiento en los conquistadores. Una relación ancestral quedó profundamente alterada.

El cambio de marco y de circunstancia trajo también un cambio de tiempo. La noción misma del tiempo no era igual en el indio y en el negro que en el español. No se medían el día, ni el año, ni la hora de igual manera. "Contaban los meses por lunas", nos recuerda el Inca Garcilaso sobre los habitantes de Perú. Una noción diferente del tiempo, la ausencia de memoria escrita, la visión misma del mundo casi intemporal y mágica, debieron alterar la percepción europea del presente, el futuro y el pasado.

Los historiadores han señalado que la llegada de la Edad Moderna significó en todo Occidente una aceleración del tiempo y de la vida. La existencia de todos se hizo mucho más activa, comenzó la obsesión del reloj, el atareo y el ajetreo transformaron las ciudades. Había que ir de prisa. A la simbólica y lenta Danza de la Muerte medieval sucedió una frenética danza de la vida. Se multiplicaron los viajes, los des-

plazamientos, las operaciones comerciales a distancia, la movilidad social y el afán de la celeridad. En Indias, al contrario, terminado el ímpetu de la conquista y del sometimiento, el tiempo pareció detenerse. Pasaban años sin que llegara un barco de España, las distancias eran inmensas y pocos se aventuraban a cruzarlas, había que esperar por meses y años el resultado de cualquier gestión ante la Corte, las noticias envejecían en el viaje transatlántico y transcontinental. Se seguía acatando al rey muerto mientras el nuevo rey llevaba tiempo en el trono. De una epidemia a otra, de un desembarco de corsarios a otro, del nacimiento de un príncipe a otro, de un Día de Santiago a otro, transcurrían los más lentos y monótonos días de un año o de una década. Se vivía en el aislamiento, en la incomunicación de las estancias, en la soledad de los pueblos, protegido contra el espacio y el tiempo. La noticia de la victoria ultramarina recibida hoy ya podía estar anulada por una derrota todavía no conocida. Al final del imperio Humboldt pudo llegar hasta los asientos de las misiones jesuitas del Orinoco. Las novedades que le pidieron se limitaban a averiguar si el rey estaba en Aranjuez o si el turco se mantenía tranquilo. Era una situación casi intemporal. El tiempo parecía tan inabarcable como el espacio.

Este distinto *tempo* del acaecer tuvo su reflejo inevitable en la psicología, en el trato, en las costumbres, en la noción del destino y de la contemporaneidad.

Las gacetas no aparecieron sino muy tardíamente. Las crónicas se referían al pasado remoto, el presente y el pasado inmediato no parecían dignos ni del comentario ni de la escritura. Los más de los libros eran de devoción o de historia religiosa. Las vidas de santos no pertenecían ni al medio, ni al tiempo de la vida de los criollos. El rito religioso era inmutable. Las formas y los usos cambiaban muy lentamente. La eti-

queta de los Austria duró hasta muy entrados los Borbones. El rey lejano parecía ser siempre el mismo y, en cierta forma, eterno. Su misma firma: "Yo el rey", era impersonal e intemporal.

No hubo contemporaneidad con Europa. Los grandes sucesos y transformaciones de la vida occidental no se reflejaron sino tardía y limitadamente en América. La reforma luterana no tuvo eco, tan poco significó Lepanto como la pérdida de la Invencible Armada. Algunos aspectos estéticos del Renacimiento, del "manierismo", del barroco, o del gusto de la contrarreforma, perduraron y se mezclaron, sin sucederse.

En no pocos aspectos hubo hasta cierta regresión. No sólo atrasaba el reloj americano con respecto a la hora de España sino que parecía retroceder. La España que llega es la de Garcilaso, de la *Historia de Mariana*, de la novela picaresca y de la poesía épica a la moda de Italia, la de la comedia de Lope de Vega. En América, por contraste, se regresa a la crónica medieval, al romance antiguo, al acto sacramental.

El afrancesamiento borbónico, a partir del siglo XVIII, llega tardíamente y en una forma atenuada. Combates ideológicos tan significativos como el que desemboca en la expulsión y disolución de la Compañía de Jesús, bajo Carlos III, alcanza a las Indias como una inexplicable arbitrariedad policial. La crisis intelectual que la precedió no tuvo eco en América.

El hecho de que el acaecer llegara como información tardía hacía casi imposible la participación. Donde ocurrían cosas era en la Corte o en la Europa luterana, en una lejanía ajena y en un tiempo que ya fatalmente era pasado.

Esto ayuda a explicar la muy aparente pasividad de la vida criolla. Se vivía con retraso, se estaba siempre en un ayer que podía haber sido sobrepasado en la metrópoli. El pasado

y el presente se mezclaban. La misma evolución de la lengua es un buen ejemplo. El castellano de América fue siempre y continúa siendo mucho más arcaico y conservador que el de España. Las innovaciones que se introdujeron en la metrópoli, a partir de los siglos XVII y XVIII, llegaron en poca medida o no llegaron a arraigar. Aún hoy, en el lenguaje hablado de América, se mantienen vivas voces viejas que han desaparecido en España. La instancia más significativa es posiblemente la del rechazo de la segunda persona del plural. En la América Hispana se dice *ustedes* y no *vosotros*. Es decir, se mantiene vivo el *vuestras mercedes* del siglo XVI con todo lo que significa de diferencia en la noción de relación y de distancia. Es, ciertamente, otro tiempo histórico el que sigue vivo en esa tenaz sustitución de la tercera persona del plural por la segunda.

La desaparición del *vosotros* y del *vuestro* del lenguaje viviente establece una distancia entre interlocutores tan grande, para decirlo en los términos de los manuales de gramática, como la que separa a la persona con quien se habla, de la persona de la que se habla. Ese *ustedes* y ese *suyo* establecen una distancia sin transición entre el *tu* de la familiaridad y el *usted* de la reverencia. Los filólogos podrán explicarnos los tiempos y las circunstancias en que esta importante diferenciación tan significativa se introdujo entre el español de España y el de América, pero será sin duda una explicación incompleta. Están presentes en ella aspectos psicológicos y existenciales y formas de situación histórica para los que todavía no tenemos investigación satisfactoria. Hay una situación distinta de la relación entre hombres y de su traducción al lenguaje vivo.

Ese tiempo no es solamente retrasado con respecto al coetáneo de España sino distinto. Es un tiempo histórico

compuesto de otras experiencias y de otras presencias. No sólo la de hechos nuevos y distancias nuevas, sino la de formas de relación diferentes. La expresión "*una jornada*" no podía significar lo mismo para el peninsular que para el indiano. En una jornada en la península se iba de un pueblo a otro o se realizaba la faena de un día. En una jornada se iba en las Indias de una soledad a otra soledad, los días y los esfuerzos se podían deshacer en el espacio sin término. Mucho significan en este aspecto las curiosas graduaciones del lenguaje hablado sobre el tiempo. Expresiones como "ahorita mismo", "ahorita", en lugar de ahora, revelan una noción elástica de la marcha del tiempo.

Esta larga desadaptación y readaptación del hombre y del medio que caracterizó a la América colonial fue tan notable que dio pie para todas las peregrinas teorías y explicaciones pseudo-científicas que, sobre todo en el siglo XVIII, utilizaron los europeos para explicar las diferencias de la vida americana y la europea. Se hablaba de un continente que no había madurado todavía, que guardaba con exceso la humedad primigenia, donde la vida animal no alcanzaba su pleno desarrollo. La ausencia de los grandes mamíferos como el hipopótamo o el elefante, la del caballo y las bestias de carga, y la abundancia de sirenios, anfibios, serpientes y lagartos hizo creer en la existencia de un clima donde la vida no lograba madurar. Esto lo dijeron y lo afirmaron seriamente Raynal, de Paw y hasta Buffon. Todavía se puede adivinar un eco de esta visión en el calificativo de "continente del Tercer Día de la Creación" que Keyserling le dio a la América Latina con ocasión de su rápido y superficial viaje.

Los físicos y los metafísicos nos han revelado hoy que no hay estricta contemporaneidad entre dos puntos en la esfera. Los etnógrafos e historiadores culturales también nos han ha-

blado de los retrasos y alteraciones que sufren las culturas en su trasplante a otros medios humanos y geográficos, pero siempre parecieron hacerlo con un criterio pasivo. Era algo que había venido de otra parte y que al trasplantarse había perdido su ritmo vital ordinario. El caso americano es más complejo y rico en contenido. No se trata de conocer la suerte que sufrieron el español y su cultura trasplantados al Nuevo Mundo, sino del complejo y todavía mal conocido proceso de creación del Nuevo Mundo.

Se creó un hecho social e histórico nuevo que introdujo alteraciones y tensiones dentro de los valores y conceptos aportados por el español, el indio y el negro. Una modificación profunda que no sólo se reflejó en las formas externas de vida y sucesos, de alimentos y trato, de ocupación y situación, sino también en una distinta dimensión y sentido del tiempo.

Los marinos de la carabela capitana se turnaban celosamente para no retardarse en voltear la ampolla de la hora. "Buena es la que va, mejor es la que viene", cantaban para dar fe de su vigilancia. Pero, fatalmente, ya no era el tiempo de España el que medían. Era uno nuevo y diferente que se iba formando en el nuevo espacio y la nueva circunstancia.

El hecho cultural básico de la existencia de la América Latina es la confluencia, a partir del siglo XVI, de las tres corrientes de cultura, extrañas entre sí, que allí convergen para iniciar un complejo proceso de interpenetración, mezcla y adaptación. Tres corrientes de distinto volumen, fuerza y extensión. La española, que es la dominante y que establece la lengua, la creencia, el tono, la dirección superior y el modelo, y luego, en grado variable según las horas y los lugares, la india y la negra.

Entre otras muchas cosas, cada una de ellas aportaba un

concepto del tiempo, una noción o, como dicen los filósofos, una apercepción del tiempo.

El español del siglo XVI comenzaba a salir del tiempo medieval y a entrar en la concepción linear y finalista del tiempo del Occidente moderno. El indio tenía una sensación cíclica del tiempo, un tiempo ajeno y superpuesto que se repetía tras periódicas catástrofes. El negro, por su parte, como lo reflejan sus lenguas nativas, no tenía una noción clara del futuro y mezclaba las nociones de tiempo y lugar. Un especialista de las culturas africanas (John S. Mbiti, *African religions and philosophy*) dice: "El futuro está virtualmente ausente porque los sucesos colocados en él no han tenido lugar, no han sido realizados y por lo tanto no constituyen tiempo".

Se produjo una especie de desfasamiento de las tres culturas con respecto al tiempo. El tiempo que comenzaba a acelerarse y hacerse autónomo en las nuevas condiciones urbanas, mercantiles y monetarias de la España de la hora, regresa en América a un ritmo rural y eclesiástico. Son las cosechas, las labores y las fiestas de iglesia las que lo determinan. Es un tiempo medido por repiques de campanas y no por relojes. Sería curioso investigar cuándo llegan los primeros relojes públicos a las Indias. Para el indio y el negro el desajuste es equivalente o mayor. La sucesión de los días y las tareas, impuestos por el español, van a alterar sus viejos hábitos sociales y mentales.

Es a partir de esa confluencia y encuentro de culturas que comienza a formarse ese tiempo distinto de América, que tampoco llega a ser igual en toda ella y que podría marcar diferencias apreciables en la medida en que, localmente, predomina una u otra de las culturas.

Esta misma peculiaridad aparece en la memoria del pasado. Son tres pasados los que se mezclan. El Inca Garcilaso

nos cuenta cómo en su casa del Cuzco vivía en medio de las dos memorias y las dos cronologías diferentes. Cómo pasaba de oír la Historia Sagrada y la crónica de los reyes de Castilla, en las habitaciones de su padre, el capitán Garcilaso, a oír el recuento de la dinastía de los Incas, sus creencias y sus costumbres, en quéchua, en el ala de la casa que ocupaba su madre, la ñusta Isabel. Dos versiones distintas del tiempo y del pasado se mezclaron en su mente y en su sensibilidad. No menos poderosa fue la influencia del negro. En gran parte de la América, durante el período colonial, las ayas de los niños criollos fueron esclavas negras. Eran analfabetas y conocían sólo superficialmente la cultura de sus amos, en cambio, guardaban vivo en cantos, ritmos, consejas y voces su viva herencia oral africana. Hubo una extensa y poderosa pedagogía negra, que debió transmitir a la conciencia criolla muchos de sus valores mágicos.

De este modo la herencia viva de los tres pasados llegaba a superponerse. Con la oración castellana se aprendía el conjuro negro. Tres historias vivas estaban presentes en las tres culturas, pero que forzosamente, al mezclarse, el resultado no correspondía exactamente a ninguna de las tres. Por herencia y escuela se recibía el poderoso legado de la Edad Media europea, pero se estaba en presencia de la realidad indígena y del testimonio del negro. Con los ángeles de la iglesia entraban los demonios africanos y los semidioses indígenas.

No es la menor de las características del hispanoamericano esta presencia contradictoria de lealtades opuestas. Los mexicanos recibían la historia de Carlos V, la de la Conquista de Granada, o el romancero del Cid, pero al mismo tiempo sentían como herencia viva la tragedia de Cuauchtémoc. El conquistador, el indio y el negro siguen combatiendo en el alma del criollo.

Los primeros misioneros tropezaron pronto con la dificultad insuperable de traducir los textos cristianos del español a las lenguas indígenas. Fue literalmente una tarea imposible. No correspondían las voces de una cultura americana a los conceptos de una religión judaico-mediterránea. Nociones como la de la Encarnación, la Trinidad, la Eucaristía, el suplicio de Cristo, no sólo no hallaban equivalente lingüístico sino tampoco cuadro conceptual equivalente. El caso del negro no fue distinto, sólo que no hubo problema de traducción, se le impuso externamente un vocabulario y una creencia.

Hubo un tiempo de Indias y, en buena parte, sigue habiendo un tiempo americano distinto del de Europa. Es fácil advertir esto en las grandes figuras culturales del mundo latinoamericano. ¿A qué época pertenece un hombre como Andrés Bello? Es un neoclásico o es un romántico, o es una mezcla de ambos y algo más. Él mismo, anacrónicamente o americanamente, se creía llamado a resucitar la empresa de Virgilio. El caso de Sarmiento no es diferente. No encaja en ninguna de las clasificaciones o tendencias europeas de su tiempo y un libro como *Facundo* resulta incalificable a la luz de las preceptivas de su tiempo.

Rubén Darío es el ejemplo perfecto de este fenómeno de tiempos y sensibilidades mezclados y distintos. Simultáneamente se sentía español, indio, hombre del siglo XVIII francés, y "muy antiguo y muy moderno y audaz cosmopolita". Para un profesor francés de literatura estaba literalmente fuera del tiempo, de todo tiempo, porque en rigor no pertenecía a ninguno específicamente. Era un producto y un ejemplo insigne del tiempo americano.

América resulta así un caso extraordinario de diacronía viviente. Convergen y se mezclan en ella, desde el siglo XVI,

tres distintos y ricos tiempos, tres tradiciones, tres historias, tres mentalidades.

El tiempo americano, producto de la mezcla y del desfasamiento histórico y espacial, no comienza sino a partir de la Conquista. Es un drama que no se inicia sino cuando se reúnen los tres protagonistas. Antes de esa hora las tres historias discurren separadas y distantes, por cauces diferentes.

Cuando se produce el difícil y dramático encuentro, en el nuevo escenario, comienza el tiempo del Nuevo Mundo.

SOMOS HISPANOAMERICANOS

La lengua inglesa dispone de un adjetivo que, a pesar de estar tomado del latín, no tiene exacta equivalencia en español. De una obra que suscita reflexiones, ecos y repercusiones en el lector y lo estimula a lanzarse a búsquedas y consideraciones opuestas o complementarias se dice que es *provocative*. De este tipo resulta inevitablemente, para el lector hispanoamericano, el rico y concentrado artículo que Octavio Paz publicó hace algún tiempo, en el Suplemento Literario del *Times* de Londres, bajo el significativo título de "Una literatura sin crítica" y en el que pasa en rápida y penetrante revista al mundo de la América Latina, su situación y su literatura.

Octavio Paz no sólo es uno de los mayores poetas vivientes de lengua castellana sino que también, y acaso de un modo complementario e inevitable, ha sido llevado por su sentimiento dramático y universal de la cultura y por su variada erudición histórica y literaria, a convertirse en un penetrante analista de los más oscuros fenómenos del arte y la conciencia colectiva de nuestra época.

Paz reconoce que la literatura latinoamericana forma parte de la literatura occidental, aunque de una manera peculiar y hasta marginal e incompleta. En los dos extremos del espacio literario occidental han surgido las literaturas eslavas y americanas. Estas últimas divididas en inglesa, portuguesa y española. La rusa y la americana se hicieron universales. La americana de lengua española, después de ser apenas una débil rama de la literatura española hasta el siglo xix (débil

rama de una literatura que ya era débil dentro del contexto de la expresión literaria occidental) nace finalmente, al final de ese siglo, con el modernismo engendrado por el simbolismo francés y, en la segunda mitad del actual, alcanza un reconocimiento universal gracias a la obra de sus poetas y novelistas.

Nadie niega su existencia hoy, pero con ciertas características peculiares. Es rica y original en poesía y en prosa narrativa pero desproporcionadamente pobre en teatro y en obras críticas de carácter literario, filosófico o moral.

Esta falta de un pensamiento crítico importante, lleva a Paz a preguntarse con angustia si la actual literatura hispanoamericana, a pesar de su originalidad "real o aparente", es "realmente moderna". El fondo de su pensamiento se aclara cuando afirma, como un postulado, que sin pensamiento crítico no hay literatura moderna.

Al llegar a este punto el concepto de Paz sobrepasa abiertamente el campo de la literatura. Ya no se refiere específicamente a la crítica literaria, que reconoce que ha existido y que existe de un modo digno de mención en nuestras letras, por lo menos desde Bello hasta Rodó y desde Enríquez Ureña hasta Alfonso Reyes. No se puede negar la existencia de una rica y variada crítica literaria en la América Latina. El crítico francés Albert Thibaudet pensaba que la crítica literaria, tal como la conocemos hoy, es en realidad un producto del siglo XIX. Antes pudo haber críticos pero no había crítica. Todos los movimientos y tendencias críticas de Europa han repercutido entre nosotros desde la histórica y temática, hasta la marxista, la estructural y la semiológica. Barthes y su radical pelotón han invadido las escuelas de letras de las universidades latinoamericanas. Lo que Paz señala, más allá de la crítica literaria es la ausencia de un pensamiento crítico comprensivo nuevo y penetrante que pueda constituir la base o la justifica-

ción de un "movimiento intelectual original". Nada equivalente a lo que representaron los Schlegel en Alemania al comienzo del romanticismo o el grupo de Coleridge en Inglaterra o Mallarmé y sus seguidores en el gran momento de cambiar el lenguaje de la poesía.

El concepto de Paz se amplía y se aclara al extender su panorama hacia los antecedentes de la cultura española. Piensa que no ha habido pensamiento crítico en nuestra lengua. No hemos tenido un movimiento intelectual propio y original. No tuvimos siglo XVIII. Por eso mismo constituimos "una porción excéntrica de Occidente". No tuvimos Ilustración, tampoco tuvimos revolución burguesa, ni industrial, ni Romanticismo. "Bailamos fuera de compás."

Buscando las causas de la diferencia de la América Latina con el modelo europeo Octavio Paz señala la época de la independencia como la de nuestro acceso a la Edad Moderna y observa un hecho cierto, que caracteriza a aquel proceso como una ruptura brusca. "Nuestro comienzo fue negación, ruptura, desintegración." "Nuestra revolución fue un acto de autoengaño, tanto como de autodestrucción." Paz se refiere a la falta de raíz y al fracaso de las instituciones republicanas que de una manera adventicia los hombres de 1810 impusieron por fe ideológica sobre una realidad histórica que las negaba. Evidentemente, ni entonces ni ahora podíamos comportarnos como los anglosajones del Norte de América ante las instituciones anglosajonas que poco tenían que ver con nuestra realidad y nuestra tradición. A la hora de la Independencia no había ninguna institución propia que pudiera ser mantenida en la América Latina. Todo el mecanismo político y administrativo del Imperio Español se manejaba desde fuera y no reposaba sobre ningún mecanismo interior de representación, de renovación o de consulta. Era el caso exacta-

mente contrario al de los Estados Unidos. Lo que hicieron los próceres de la Independencia fue proceder a la española. De una manera quijotesca y casi mágica dejaron de lado la realidad para crear de la nada las más perfectas instituciones políticas que había imaginado la ideología racionalista. No hubo ninguna coherencia entre instituciones y realidad cultural y social. El resultado fue el fracaso de las Repúblicas de la primera hora y el surgimiento de la única institución autóctona que la América Latina ha producido en su agitada historia: "el caudillismo rural". Era una actitud semejante y correspondiente a la de los españoles afrancesados del tiempo de la Ilustración y su caso podría definirse con las mismas palabras que Américo Castro dedica a aquellas minorías casi iluminadas, casi místicas, casi mágicas. "Lo utópico y a la vez trágico del afán de aquellos hombres consistía en querer prescindir de lo que España realmente era para en aquel vacío fraguar otro país con otros supuestos, con distinta sensibilidad. Querer ser lo que no se es, como no se es." Ese "intento de desvivir la propia historia" es el fondo del trágico equívoco de la historia política de la América Latina.

Esta visión del mundo hispánico no es nueva. La han sostenido y repetido muchos observadores y estudiosos, particularmente alemanes, franceses e ingleses. Se ha hablado repetidas veces de España como la tierra sin Renacimiento y también sin siglo XVIII. Cada vez que se hace una de estas afirmaciones se lleva, implícitamente, un modelo en mente.

Cuando se dice que España no tuvo Renacimiento la afirmación es el resultado de una comparación tácita con un modelo de otra región. Podría decirse, y es evidente, que España no tuvo Renacimiento a la italiana o a la inglesa. La Edad Media duró en ella más y se transformó más lentamente. No hubo crisis de conciencia, religiosa, moral o racio-

nal, como en los países del Norte. La penetración de Erasmo fue grande, como lo ha demostrado Marcel Bataillon, pero fue contrarrestada y obtenida. La semilla de donde salieron Vives y los Valdés no logró cuajar. En cambio, en la gran empresa renacentista de renovar la visión del mundo y crear una nueva dimensión del paisaje humano, el papel de los españoles fue fundamental. La creación, o la invención del Nuevo Mundo, que va a transformar toda la mentalidad europea y a iniciar la Edad Moderna es una empresa hispánica.

Tampoco tuvo España siglo XVIII a la francesa, o a la inglesa. No es que se ignorara la Ilustración. Abundantemente penetraron sus modelos con el advenimiento de los Borbones, pero siempre se sintió como cosa ajena y hasta extraña. La misma palabra "afrancesamiento", con que se la designó, revela este sentimiento de alteridad.

Lo que habría que preguntarse es por qué en España no logra arraigar el movimiento de ideas que con tanto tesón representaron Feijoo, Moratín, Luzán o Jovellanos. Hubo siempre una resistencia natural hacia el racionalismo, un nunca vencido motín de Esquilache que se resistía a la conversión.

Hay un hecho curioso que merecería más estudio y reflexión porque es profundamente revelador: El concepto que sirve de base y de inspiración al pensamiento revolucionario en Occidente es el que deriva de la visión del buen salvaje y que halla su expresión formal en la *Utopía* de Tomás Moro. El mito utópico, que va a desatar todo el inmenso y no acabado proceso de la revolución en Occidente, nace de una imagen del descubrimiento de América. Es la carta de Colón de 1493, que se difunde rápidamente, y luego las publicaciones de los italianos venidos a España: Vespucci y Pedro Mártir de Anglería, los que crean la visión de un estado natu-

ral de felicidad en los salvajes americanos. El mito del buen salvaje está en la base de las visiones críticas y utópicas de la sociedad europea, que van desde Moro, Erasmo, Montaigne y Bacon hasta Rousseau y los enciclopedistas franceses, los autores de la declaración de los derechos del hombre y la revolución igualitaria de los socialistas, a partir de Saint-Simon y de Marx. Este pensamiento no penetra en España sino tardíamente y por influencia francesa e inglesa. Esta reveladora peculiaridad debe estar influida por el hecho singular de que eran precisamente los españoles los que tenían más directamente conocimiento del indio americano y que sobre él poseían una experiencia real que no podía ser sustituida por imágenes literarias. Después de la carta de Colón el testimonio de los conquistadores españoles fue profundamente negativo sobre el indio americano. Llegaron hasta dudar de que fueran seres racionales y se requirió la Bula de Paulo III para afirmar que se trataba de hombres. El cronista Oviedo refleja esta imagen que nada tiene en común con la del "buen salvaje" de los franceses. Para combatir esta idea arraigada y repetida de la "bestialidad" de los indios y de su incapacidad para asimilarse a la cultura española, con todas las consecuencias de maltratos e injusticia que tenía que ocasionar, se alzó precisamente la voz de Las Casas y de Vitoria.

La visión del "buen salvaje" fue extranjera, en el más literal sentido para España, y sólo llegó en el bagaje de las nociones de la Ilustración. Toda una experiencia existencial la negaba. Esto llega hasta el significativo extremo de que el Obispo Zumárraga de México y el fraile Vasco de Quiroga, lectores convencidos de la *Utopía* de Moro, cuando se proponen llevar a la práctica las ideas del libro, lo ensayan como la realización de un modelo intelectual elaborado por un europeo y no como la preservación y mantenimiento de una socie-

dad real hallada en tierra americana. El caso de las "reducciones" de los jesuitas en el Paraguay fue similar. No se trató nunca de aislar y de conservar una sociedad existente entre los nativos, sino de crear, por medio de la coerción y la disciplina impuestas desde arriba, una sociedad ideal tomada de una ideología europea.

Cuando en su heroica y tenaz lucha por la justicia Fray Bartolomé de las Casas propone a la corona suprimir la institución de la Encomienda, que no era sino una forma del reconocimiento de que el indio no podía manejarse por sí solo, entre quienes se oponen aparecen no sólo conquistadores y hombres de presa sino seres tan venerables y justicieros como el fraile Motolinía, el "fray pobreza" de los indios, y el propio Vasco de Quiroga. Los hospitales-pueblos, inspirados en la *Utopía* de Moro, no consistían en devolver su libertad al indio para que restableciera sus formas sociales precolombinas sino en la creación de un orden estricto y artificial que debía corresponder a un modelo ideal de justicia. Podríase, con alguna simplificación pero sin gran desacato a la verdad, decir que la concepción utópica, de la que nace el pensamiento revolucionario moderno y que es una consecuencia de la visión del "buen salvaje", no surge en España sino que llega tardíamente como afrancesamiento, porque los españoles tenían del indio una experiencia secular que no les daba base para una concepción utópica y literaria.

La peculiaridad de la situación española dentro de Occidente se revela en esta reiterada divergencia de España con los modelos de la Europa del Norte. Es lo que Américo Castro llama "la manera española de existir" y que, según él, "fue el resultado del entrelace de los cristianos, los moros y los judíos en la Península Ibérica desde el siglo VIII hasta fines del XV". Añade más aún el gran investigador y revelador de

las peculiaridades de la cultura hispánica cuando afirma que "el orgullo, los prejuicios y un confuso sentido de los valores impiden reconocer que los españoles no fueron un pueblo completamente occidental".

No es sólo el racionalismo y el *criticismo* del pensamiento del Norte el que llega a España tardío y foráneo, como llegan sus correlatos y consecuencias, el capitalismo financiero y la revolución industrial.

Tampoco el romanticismo español corresponde al de Alemania, Inglaterra o Francia. Careció, por circunstancias propias, del aspecto de revuelta contra el rígido modelo neoclásico que había predominado desde el siglo XVII. Cuando los románticos alemanes se lanzan a luchar contra los modelos y la preceptiva neoclásica encuentran, precisamente, en la comedia española del Siglo de Oro una fuente inagotable de inspiración. Calderón, Lope y Tirso se convierten en grandes precursores del romanticismo europeo. El héroe romántico por excelencia, Don Juan, está tomado de la literatura española. La vieja comedia española, apasionada, violenta, popular y sin respeto por las unidades neoclásicas, nunca había desaparecido de España. Moratín y los afrancesados del siglo XVIII llegaron a juzgar necesario que se las prohibiera por disposición del Gobierno. No tenían los españoles neoclasicismo contra el cual lanzarse en la violenta rebelión de sus contemporáneos alemanes o ingleses. Tampoco tenían un pasado muerto que revivir. El romanticismo español careció de estos fundamentales aspectos y fue tan sólo una tardía y superficial imitación de modelos extranjeros traídos por los emigrados políticos de principios del siglo XIX.

Esta situación no podía ser diferente en la América Latina, tan estrechamente vinculada con la metrópoli. Andrés Bello recordaba que en su adolescencia, en la Caracas de

1800, compraba en ediciones baratas las comedias del Siglo de Oro español.

La realidad es que la América Latina es culturalmente, como lo dice Paz, un "polo de Occidente", evidentemente "excéntrico" en el sentido en que no corresponde exactamente con el movimiento y las características de un centro o modelo determinado.

La peculiaridad española dentro de Occidente se mantiene y complica en la América Latina por otros y poderosos ingredientes históricos y geográficos. Estamos más lejos, habitamos otro espacio y muy posiblemente otro tiempo histórico y somos, y lo hemos sido por mucho tiempo, uno de los escenarios más activos en el planeta del encuentro de culturas y de mestizaje cultural. En este sentido podemos ostentar una marcada peculiaridad con respecto al Occidente europeo. Para encontrar el equivalente de un hombre como el Inca Garcilaso o como Rubén Darío, grandes mestizos culturales, tendríamos que remontarnos en Europa a los comienzos de la Edad Media, como también para hallar el equivalente de la arquitectura barroca americana.

En este sentido de peculiaridad el mundo hispánico coincide, en muchos aspectos, con el mundo eslavo, igualmente excéntrico por referencia a los modelos ingleses o franceses.

No es Rusia tampoco un país genuinamente occidental, sino un escenario de mezcla y de encuentro. Tampoco tuvo Renacimiento a la italiana o a la inglesa, ni siglo XVIII a la francesa. Las cosas ocurrieron allí a la rusa, y es ésa su riqueza. Podría también decirse de ellos que no tuvieron un gran pensamiento crítico original ni crearon un movimiento intelectual propio. El gran proceso creador de la literatura rusa, el que pasa por Puchkin, Gogol, Tolstoi, Dostoyevski y Chejov, no corresponde a nada europeo, ni al romanticismo

alemán, ni al realismo francés. Habría que recordar la impresión de extrañeza y hasta de barbarie que hizo la literatura rusa cuando comenzó a ser traducida, en la segunda mitad del siglo XIX, en Occidente. El traductor francés de *Vogue* se creyó obligado a suprimir y dulcificar muchas partes de aquellos extraños libros que podían repugnar u ofender al gusto francés.

Tampoco hubo, junto a esa poderosa y original literatura, un movimiento crítico importante u original. Bastaría recordar que, tan tarde como en 1825, Puchkin deploraba que Rusia no tuviera un solo libro de crítica. La visión mística y apocalíptica del mundo siguió siendo poderosa y el arraigo hacia el eslavismo oponía resistencias y deformaciones a la occidentalización. Hasta las doctrinas científicas traídas de Occidente revistieron otro significado y carácter. Berdiaeff habla de lo que llama el aspecto religioso de las teorías científicas en Rusia.

Esa peculiaridad rusa, que es el reflejo del rico y contrastado encuentro de lo occidental, con lo eslavo, con lo bizantino y con lo asiático, no se expresó en ningún nuevo sistema de pensamiento sino en la originalidad extraordinaria de la literatura rusa que sorprendió a Europa. Fue por medio de su creación literaria que el mundo ruso halló su expresión propia, la de su peculiaridad inconfundible.

El caso de la América Latina no difiere mucho. También somos una zona de encuentro de culturas y de tiempos históricos. La tan caracterizada y peculiar manera de la cultura occidental que se desarrolló en España durante la Edad Media fue la que llegó al nuevo continente para entrar en estrecho, nuevo y poderoso contacto con las civilizaciones indígenas, con el testimonio viviente de las culturas negras llevadas por los esclavos africanos y para crear un hecho cultural y so-

cial nuevo dentro de aquella extremidad de Occidente. Esa originalidad de situación es la que se ha revelado, igualmente, en la presencia de la literatura hispanoamericana, como un fenómeno nuevo y diferente, en el ámbito de las grandes lenguas occidentales.

Cierto es que la América Latina no ha creado una filosofía o un pensamiento original. La creación de pensamiento original ha sido por lo demás escasa en el mundo. Con la herencia de Aristóteles y de los griegos vivió Occidente por mil quinientos años. Santo Tomás es uno de sus hijos más tardíos. Hay que esperar a Descartes y a Spinoza para tener una nueva concepción que, a su vez, va a durar en sus derivaciones directas hasta el siglo XVIII. Es en el siglo XIX cuando se producen las grandes rupturas y éstas brotan muy localizadamente en reducidos invernaderos especializados de los grandes centros de cultura de algunas universidades alemanas, francesas e inglesas. Eran el producto de una convergencia, decantación y concentración de pensamiento en laboratorios de especulación muy sensibles. Sin embargo, en todo el tiempo que va desde Hegel hasta nosotros apenas ha producido Occidente tres o cuatro nuevas vías filosóficas. La rebelión vital de Kierkegaard, la herejía de Marx, la ruptura de Nietzsche, y la fenomenología de Husserl. Valdría la pena preguntarse si la actitud mental, las condiciones y las facilidades para producir esas nuevas concepciones llegaron a estar circunscritas a esos recintos de pensamiento supersaturados que se dieron en unas determinadas disciplinas, en unos determinados lugares y en alguna determinada lengua, cuya estructura y sentido semántico la hacía particularmente apta para expresar la oscuridad metafísica y ontológica.

Todo ese pensamiento, en una u otra forma, llega a la América Latina. Mejor dicho llega en una forma peculiar, de-

terminada por las características del hecho hispanoamericano. Llega adaptado y trasladado a otro tiempo histórico, a otra circunstancia humana y también a otro lenguaje. Adquiere lo que, utilizando la frase de Berdiaeff, podríamos llamar "el aspecto hispanoamericano de las doctrinas científicas". En esto también el poderoso fenómeno del mestizaje influye. El racionalismo que penetra en la América Latina no es el mismo que se propaga en Francia e Inglaterra en el siglo xviii. Cambia de tono, de significación y hasta de contenido. Habría que estudiar más a fondo este significativo hecho de la modificación del pensamiento al cambiar de medio cultural. El racionalismo que toman los hispanoamericanos se mezcla y se tiñe con los regazos de la escolástica, que ha quedado de una tradición de tres siglos, y se mezcla con el sentimiento romántico, que llega casi junto con él. Valdría la pena estudiar la suerte del concepto de razón en el mundo de "la gana". Ese racionalismo a la hispanoamericana se convierte en una actitud crítica y agresiva contra el viejo orden. Va a constituir el fermento de donde brotarán las ideas de la época de la Independencia. Esa mezcla es visible en un hombre tan local como Fernández de Lizardi y aparece igualmente en la expresión de hombres de visión más universal como Bolívar y Bello.

A mero título de ejemplo de esta condición peculiar de mestizaje podríamos citar el caso revelador de Fray Servando Teresa de Mier. El inquieto fraile mexicano va a recibir con entusiasmo las ideas de la Ilustración, pero las va a mezclar con la más extraordinaria combinación de factores históricos y míticos. Va a sostener que el cristianismo llegó a América traído por el apóstol Santo Tomás y que el recuerdo prodigioso de esa milagrosa visita se transformó en el mito de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Semejante mezcla de

tiempos y de creencias no se daba en la mente de un monje medieval sino en la de un inquieto buscador de verdades que se creía un hijo de la Ilustración.

El caso no fue diferente, más tarde, con la tardía llegada del positivismo. El positivismo a la hispanoamericana, que tanta influencia iba a tener en la segunda mitad del siglo XIX en todo el continente, tiene poco que ver con la concepción de Comte, de Taine o de Spencer. En Hispanoamérica se convierte en un arma de lucha contra los liberales.

El caso posterior del marxismo es parecido. El marxismo, con su inherente necesidad de convertirse en política activa, se mestiza, se hace religioso y llega a adquirir formas irreconocibles. El edificio que levantó Marx en la Europa protoindustrial del siglo XIX, que Lenin y Stalin rusificaron, sufre alteraciones, añadidos y adaptaciones tan grandes como las que la arquitectura europea experimentó al trasladarse a las altas mesetas y a las muchedumbres mestizas de los Andes y de México.

Si no ha habido la creación en escala universal de una corriente original de pensamiento, que no hubiera podido ocurrir sino de un modo antihistórico y casi milagroso, ha existido, en cambio, la continua y activa presencia de una mentalidad crítica y reformista. La rebelión y el rechazo son actitudes constantes hispanoamericanas.

No sólo ha habido una larga tradición muy apreciable de crítica literaria desde el siglo XIX hasta nuestros días, el propio Octavio Paz es un destacado representante de ella, sino que, además, casi todo el pensamiento latinoamericano ha sido cuestionante, crítico y reformista en todas sus manifestaciones. El filósofo español José Gaos señalaba como su característica mayor que era un "pensamiento de educadores de sus pueblos". La novela hispanoamericana, desde José Mármol

hasta García Márquez, sin olvidar los grandes ciclos indigenistas y de la Revolución mexicana, es una novela de protesta y de lucha contra el orden recibido. La actitud del pensamiento es similar. Desde Bello y Sarmiento se prosigue la larga y brillante lista que incluye a Hostos, a Martí, a Justo Sierra, a Ingenieros, a Montalvo, a Rodó, a Mariátegui. Es una continua y generalizada actitud de insurgencia. Se quiere, en alguna forma efectiva e inmediata, cambiar o reformar el presente. Para ello se invocan principios o doctrinas, recientes o viejas, venidas de fuera, pero se las mezcla con la mitología local y la realidad existencial.

Casi podría decirse, y es revelador, que más que un pensamiento crítico al estilo de Europa es una predicación misionera. La actitud de llevar una verdad de salvación que hay que propagar. Verdad que también sufre tantas alteraciones y adaptaciones como la sufrió la evangelización cristiana que practicaron los primeros misioneros españoles en la tierra americana. Hay también un mestizaje de la ideología, que no se diferencia del que se manifestó coetáneamente en la literatura y, además, casi por los mismos hombres. La distinción entre el hombre de pensamiento y el hombre de acción se hizo tenue. La mayor parte de los pensadores de la América Latina fueron, en una u otra forma, insurgentes. Más que en el libro su prédica se hizo en el periódico y en el panfleto, como guías o como sostenedores de la insurrección y el cambio contra el orden establecido. La dualidad es visible en los casos más insignes. En Bolívar es indistinguible el pensamiento de la acción. El mensaje de Angostura es el programa de su lucha militar y política. El caso es dramáticamente conmovedor en Martí, aquel ser de ideas, convicciones morales e intelectuales y poesía, que pasa, casi sin transición, de la prédica a la lucha armada. No puede entenderse a Sarmiento

sino a la luz de esa condición tan característica. No es un Fichte que escribe discursos a la nación argentina. No es tampoco un divulgador fiel de ideas europeas. Es un hombre que conoce a fondo la condición argentina de su tiempo y que se siente inconteniblemente movido a cambiarla. Es en el mejor sentido y *avant la lettre* un militante y un escritor *engagé*. Si quisiéramos proseguirla y traerla hasta nuestros días la lista sería tan larga como la de los escritores hispanoamericanos. En grado variable, pero siempre presente esa condición de pensamiento para la acción está en todos: poetas, novelistas y ensayistas. Cuando García Moreno cae, Montalvo exclama con sincero y romántico alarde: "Lo mató mi pluma". En Bello es evidente la presencia de un programa de transformación social y cultural que aparece en sus grandes odas americanas. El caso de Neruda es demasiado reciente para tener que recordarlo.

No se creó una ideología nueva o una escuela de pensamiento en la América Latina, pero ha habido una calidad, un matiz y una manera hispanoamericana de tomar y adaptar las grandes corrientes del pensamiento de Occidente, no como cosa extraña y hasta exótica, sino como parte de la herencia histórica y para incorporarla dándole un color y hasta un contenido criollos. El liberalismo hispanoamericano está lejos de ser una mera reproducción del liberalismo europeo. Estanislao Rondón, uno de los agitadores liberales de la Venezuela del siglo XIX podía lanzar este grito que hubiera sido inconcebible en la boca de un europeo liberal del 30 o del 48: "La Federación es santa, celestial, divina".

Es tal vez necesario no sólo que hagamos con criterio histórico y social el estudio del destino y caracterización de las ideologías o del mestizaje ideológico en la América Latina, sino también que estudiemos la peculiaridad que reviste el

movimiento del pensamiento entre nosotros. No podríamos tener, y sería totalmente antihistórico que la esperáramos, la posibilidad de una creación kantiana, hegeliana o marxista entre nosotros, pero en cambio ha habido y merece ser mejor conocida y comprendida la peculiaridad latinoamericana del pensamiento de Occidente que se ha manifestado, como lo hizo entre los rusos, más original y poderosamente en la literatura de creación, en la novela o en la poesía, que en la elucubración filosófica o crítica.

Es en este sentido revelador el estudio del movimiento Modernista que agita y transforma las letras de la América Latina entre 1880 y 1914. Hasta dónde en la poesía de Rubén Darío hay presencia y mezcla de elementos del simbolismo francés, del romanticismo español, de la poesía popular tradicional de Nicaragua, de ecos rítmicos de Edgar Poe y del romancero español. Sería un verdadero rompecabezas para un profesor de literatura europeo colocar dentro de sus clasificaciones usuales a ese extraño pájaro tropical que era Darío.

No puede entenderse y no tiene otra significación más verdadera la literatura hispanoamericana que la de ser la más valedera y profunda manifestación de la crisis de conciencia que caracteriza al hispanoamericano. Situado en una de las fronteras espirituales, culturales y geográficas de Occidente, en presencia de un nuevo escenario, de una nueva relación del hombre con el espacio y casi con el tiempo, distintas de las que la literatura y el pensamiento europeos han expresado a lo largo de los siglos, en la confluencia pugnaz y creadora de tres culturas y de varios tiempos históricos, el hispanoamericano, en grado variable y con matices que distinguen al hombre de las mesetas altas, del de las Antillas o del del estuario del Plata, al heredero de la colonización española al de la

portuguesa, ha sido y es, básicamente, un hombre en no resuelta crisis de identidad.

La historia del pensamiento hispanoamericano es la historia de esa búsqueda. Pedro Henríquez Ureña hablaba de la "busca de nuestra expresión". Es cierto pero incompleto. No buscaríamos una expresión si no tuviéramos que partir de la convicción o de la intuición de que no somos ni podemos ser exactamente europeos. Lo que nos caracteriza es la mezcla de culturas y de pasados y nuestro esfuerzo inconsciente se ha propuesto no sólo buscar un equilibrio difícil entre ellos sino averiguar finalmente lo que somos. Al *Quijote* y a la *Celestina* no podremos nunca sentirlos nuestros en la forma en que los siente un castellano, porque simultáneamente el drama del Inca Garcilaso y el folklore negro también son nuestros, en una forma en que no los puede sentir un castellano, pero que tampoco es la del africano o la del indio precolombino. Nuestra manera de leer a Bernal Díaz no puede ser nunca la de un español.

La cuestión verdadera no consiste en preguntarse si la literatura de la América Latina es o no moderna, lo cual implica una comparación con un modelo más o menos arbitrario y ajeno, constituido generalmente por la última literatura que hacen en Londres, en París o en Nueva York, sino la de preguntarnos si es o no hispanoamericana, si expresa o no la peculiar y única circunstancia del hombre hispanoamericano y su situación histórica y cultural.

Si la narrativa hispanoamericana ha alcanzado en los años recientes tanto aplauso en el mundo occidental se debe, precisamente, no a que sea moderna en el sentido del *nouveau roman* francés o de cualquiera otra experiencia de los grandes centros, sino a que presenta la poderosa originalidad de una situación que no se puede equiparar a ninguna otra.

Somos y no podemos ser otra cosa que hispanoamericanos. Aun en los momentos en que nuestros grandes artistas han pretendido o creído ser otra cosa, como en el momento del "modernismo" o en el de la novela social, lo que hizo su valor propio y les dio individualidad y carácter fue lo que tenían de hispanoamericanos. La distancia que va de Rubén Darío a Verlaine o de Pablo Neruda a Aragón no es sino la distancia de esta diferencia de condición y de situación.

Somos hispanoamericanos y es esto y no otra cosa lo que nos da dignidad, valor y presencia ante el mundo.

CULTURA Y POLÍTICA

La vasta sala del hotel de Bogotá estaba llena de delegados gubernamentales, observadores enviados por organizaciones internacionales, funcionarios de secretaría, periodistas y curiosos más o menos oficiales. Era la conferencia internacional sobre Políticas Culturales de la América Latina y del Caribe, convocada por la Unesco en enero de 1978. Estaban representados casi todos los gobiernos de la región. Era a la vez una reveladora muestra de toda la variedad de situaciones políticas, históricas y culturales de la extensa región continental.

Los más aparentes y activos eran los hispanoamericanos. Representaban una unidad visible entre diferencias y contrastes notables. Estaban los del Cono Sur, uruguayos, argentinos y chilenos, con su pulida expresión de vieja diplomacia y vieja universidad. Estaba la costa del Pacífico, con el trasfondo de la presencia de las grandes civilizaciones indígenas. Es como una resonancia inconfundible que está detrás de las palabras de bolivianos, peruanos, ecuatorianos y colombianos. Estaba el Caribe hispánico con Venezuela, República Dominicana y Cuba. México y la Meso-América traían el eco de su cultura mestiza y en ebullición. Pero también estaba el inmenso Brasil, con su unidad política y su contrastada geografía humana desde el Amazonas hasta los afluentes australes del estuario del Plata.

Y, además, el mosaico de pueblos y situaciones que la lucha imperial introdujo en las Antillas y en las Guayanas. Los nuevos Estados angloparlantes de fresca independencia como

Jamaica, Barbados, Granada, o Trinidad-Tobago. El viejo país de Haití. Los de las islas holandesas, y los del enclave, no ibérico, de las Guayanas, formados en el molde de los imperios francés, inglés y holandés.

Era un variado muestrario de humanidad que reflejaba todas las peculiaridades y contrastes de ese mundo extraño mal definido que todavía no sabemos cómo llamar con un nombre adecuado.

No hubiera sido difícil hallar importantes coincidencias de una situación política ante el resto del mundo pero resultaba más complejo definir un hecho cultural común que pudiera darles unidad de concepción y comunidad de propósitos.

Había diferencias visibles y significativas entre países herederos históricos y sociales de grandes civilizaciones indígenas, que en mucho conservan su vigencia sentimental y real, y aquellos otros en los que la herencia indígena desapareció o se disolvió en todas las formas de un vasto proceso de mestizaje nacional. Había las zonas con fuerte y visible presencia negra y los que habían llegado casi exclusivamente a ser poblados por descendientes de europeos. Había la presencia de las cinco lenguas de la colonización: español, inglés, portugués, francés y holandés y los numerosos dialectos que se han formado de la mezcla y que tiene su ejemplo extremo en el "papiamento" de las Antillas holandesas, sin dejar en olvido las vastas zonas en las que se mantienen vivos los idiomas americanos como el quéchua, el guaraní, el quiché y algunas lenguas de México.

Había también el eco del profundo clivaje que produjo el gran cisma europeo. Los pueblos de colonización protestante y anglosajona y los de formación católica y latina. Algo de la gran disidencia que partió a Europa, con inmensas conse-

cuencias de todo género, pasó con la lengua y la religión a las lejanas y atrasadas colonias de América.

Ante esa rica y confusa pluralidad de situaciones el tema de las políticas culturales podía poblarse de demonios y de trampas. La tentación de modelar una cultura o una actividad cultural determinada y determinante a la imagen de sus propósitos inmediatos es y ha sido siempre grande para todos los Estados. Éste ha sido una especie de terreno vago, mal definido y acotado, que se ha llenado en los últimos tiempos, en el proceso de descolonización, de profundas y oscuras resonancias sentimentales, políticas e ideológicas.

¿Cuál sería una definición de la cultura y más aún de una política cultural que pudiera convenir por igual a la situación presente del Brasil, del Uruguay, de México, de Cuba o de Surinam?

La tentación de regimentar y poner la política de la cultura al servicio de los fines del Estado podía ser grande y casi incontrastable. Mucho más cuando el problema se confunde estrechamente con el de una definición de la identidad cultural, que no es la definición de la cultura que la historia ha creado en cada región sino la realización de un proyecto de futuro concebido dentro de un plan político.

La dura experiencia de los regímenes totalitarios, en nuestro siglo, nos ha enseñado de modo inolvidable infinitos modos ingeniosos o torpes de manipular o de intentar manipular la actividad cultural. El resultado ha sido siempre en detrimento de la creación cultural. La cultura burocratizada y regimentada, una policía de la cultura en el más alto sentido, no ha tenido como efecto sino el empobrecimiento y la esterilidad. Los trece años del régimen nazi no sólo no produjeron nada valioso y permanente desde el punto de vista de la creación cultural sino que paralizaron el gran impulso creador del

pueblo alemán que había llenado de maravillas al mundo en los dos siglos anteriores. Si se compara la literatura, el teatro, la música y las artes en general que el genio ruso ha producido en los sesenta años del régimen soviético, con el siglo anterior a la revolución de Octubre el resultado es impresionante. Durante el siglo anterior a la Revolución, Rusia asombra y fascina al mundo con el poderoso florecimiento de sus letras, su música y su teatro. Es el tiempo que ve aparecer desde Puchkin y Gogol hasta Tolstoi, Dostoyevski, Chejov y Gorki, que presencia la irrupción de los grandes músicos innovadores desde Rimski-Korsakoff y Musorgski hasta Strawinsky y que descubre con pasión la ópera rusa y los *ballets* que conmovieron a Occidente. Nada, ni remotamente comparable a esto, se da en los seis decenios que siguen a la instauración del Estado soviético. El empobrecimiento de la literatura y de las artes es general y visible.

Podría tal vez alegarse que aquéllas fueron grandes conmociones que afectaron profundamente todas las formas de la vida colectiva y que debieron tener su efecto en la actitud mental de la que surge la creación original. Sería difícil demostrarlo. En todo caso, y en grado variable, el fenómeno se repite en donde quiera que un Estado autoritario al servicio de una ideología cerrada ha tratado de imponer por suficiente tiempo una dirección superior y completa de la actividad cultural. El caso se ha repetido en los países de la Europa del Este. La comparación de la creación cultural antes y después de la instauración del Estado interventor ha sufrido igual cambio desfavorable en países que ostentaron antes una fresca capacidad de creación literaria y artística como Polonia, Hungría, Rumania o Checoslovaquia. Tampoco puede negarse el contraste entre el florecimiento de las artes y las letras españolas entre 1898 y la caída de la República y la po-

breza e insignificancia a que llegaron a descender durante los cuarenta años del régimen franquista.

No es la falta de libertad general la que explica el fenómeno verificado y repetido tantas veces, sino más bien la tentativa de regimentar y enrolar al servicio de la ideología estatal la creación artística. En épocas sin libertad pública han florecido las artes, porque el régimen político no invadía el delicado y arduo terreno de la libertad creadora. Esto explica el florecimiento artístico de la Edad Media, del Renacimiento o del Barroco. Lo que no se puede es poner al remo de la galera del Estado a los creadores de arte sin que, fatalmente, dejen de ser lo que son o lo que estaban llamados a ser.

Situaciones históricas recientes han creado una particular sensibilidad en África y en algunos países asiáticos al delicado problema de la superimposición de las culturas y de la dominación de la cultura tradicional local por una cultura metropolitana oficialmente impuesta. Esto plantea cuestiones muy caracterizadas que forman parte de la definición misma de un destino nacional para muchos pueblos del África negra. Se da en ellos un claro conflicto de culturas y de situaciones. Entre las lenguas propias tradicionales y las lenguas europeas impuestas por las potencias coloniales, entre la organización tribal, de la sociedad heredada del más remoto pasado y las estructuras modernas de organización social y económica, entre la tradición cultural mágica y naturista y la necesidad de incorporarse a la ciencia, la técnica y los lenguajes del progreso occidental.

Aunque la situación de la América Latina es distinta, estas situaciones tienen su eco en aquel no ya tan nuevo Nuevo Mundo. No hay organización tribal vigente en ella, pero ha habido un difícil proceso de adaptación de instituciones libe-

rales de la Europa del Norte a la herencia absolutista y sacralizada del imperio español, no ha habido problemas de lengua materna, salvo en localizados casos de regiones andinas, de Meso-América o del Paraguay. La lengua materna de la inmensa mayoría de los latinoamericanos es una lengua europea. No ha habido tampoco conflicto entre la cultura tradicional y las normas de la cultura de Occidente. Desde el siglo XVI la América Latina entró en un rápido y completo progreso de incorporación a Occidente en lengua, religión y valores que hoy constituye el rasgo dominante de su propia cultura.

Es sin embargo visible que, por la más reciente fecha de su independencia, por la supervivencia de ritos y de tradiciones, por la cercanía afectiva con África, muchas islas del Caribe, pobladas de descendientes de africanos, sientan como suyos y a su manera los conflictos del África negra frente a Occidente. Pero aún, a pesar de todo ello, las dos situaciones no son iguales, ni asimilables.

Haber reunido aquella conferencia regional representaba un gesto valiente y necesario por parte de la Unesco. Amadou Mahtar M'Bow, el Director General de la prestigiosa organización internacional, es un hombre forjado en el más vivo y ardiente diálogo de culturas. Hijo del Senegal, de una pequeña localidad rural, recibió la viviente y profunda herencia de una vieja cultura tribal en usos, lengua y valores. Reemplazó la religión tribal por el Islam, y recibió en la tierra nativa y en Francia una educación a la francesa. El problema cultural africano forma parte de su propia identidad. Estos antecedentes y su extraordinaria experiencia en la escena internacional lo han preparado para comprender y sentir los hondos conflictos que sacuden este mundo en transformación.

La variedad y contradicciones del panorama político actual de la América Latina debía añadir una innegable posibilidad de confrontaciones, mal entendidos y prejuicios. Esta situación hacía más necesario regresar o recordar algunos hechos y conceptos básicos que pudieran orientar el diálogo.

Había que recordar la naturaleza imprecisa y eminentemente polémica del problema. De nada se habla tanto en nuestros días, en todos los tonos y en todas las formas, como de la cultura. Ha entrado a formar parte esencial de las preocupaciones políticas, constituye un importante capítulo de los programas de gobierno y en los debates de los foros internacionales se la invoca tanto como a la economía. Sin embargo, hay poco acuerdo sobre su definición y menos aún sobre la función que en este campo indefinido corresponde a la acción de los gobiernos.

Por esto mismo era necesario tratar de afirmar algunas evidencias aceptadas y aceptables, si no por todos por lo menos por la inmensa mayoría de los gobiernos representados.

El mero hecho de recordar que se trataba de una materia compleja y mal definida ya tenía ese valor. No se puede hablar de la cultura y menos aún de una Conferencia Internacional sobre políticas culturales sino por medio de una arbitraria operación de abstracción intelectual.

En su más verdadero y válido sentido la cultura no es una de las actividades del hombre, no es un aspecto de su existir, no es una hora de su vida, ni una especialidad de su quehacer. La cultura es el hombre mismo en su integridad inseparable. Es cultura todo cuanto el hombre ha creado, todo lo que ha añadido en creación y en modificación a la naturaleza. La cultura no sólo comprende todo cuanto el hombre ha creado, podríamos decir, sin exagerar, que ella es la marca de la presencia del hombre ante la naturaleza y la creación de la

historia. Sólo por una abstracción mental o por una arbitraria mutilación de la realidad podemos hablar de la cultura como de una parte separada y determinada del hombre mismo en su totalidad.

El hombre comenzó a ser hombre por un hecho o por una serie de hechos de creación cultural. El hombre dejó de ser bestia y comenzó a ser hombre aquel remoto día en que nuestro irreconocible abuelo comenzó a teñirse el rostro y el cuerpo de colores y a construir un utensilio con una rama o con una piedra. Ese día comenzaron juntamente la existencia de la humanidad y de la cultura que son una misma cosa.

La cultura es toda la historia y la suma de la acción creadora del hombre. Vista así lo abarca todo y nada le escapa. Es, desde luego, posible distinguir dentro de esa actividad creadora distintos aspectos, uno que pertenecía a la tecnología y que va desde el taparrabos hasta la sonda espacial, otro que pertenece a las artes y que va desde la decoración de la cueva de Altamira hasta la Capilla Sixtina y desde el tam-tam de los bosques hasta la Novena Sinfonía, otro que abarca el pensamiento desde las adivinaciones religiosas de los Sumerios hasta Aristóteles y desde Aristóteles hasta Marx y Heidegger y podríamos distinguir, dentro de la cultura artística, algunos grados que van desde la alta y refinada creación de la música y la poesía moderna hasta el *rock and roll* y las danzas tradicionales. Pero ninguna de ellas comprende y abarca la totalidad de la cultura, sino que son partes y expresiones de ella que corresponden a situaciones y a circunstancias y que, por lo mismo, revelan la inmensa riqueza y complejidad del fenómeno cultural y lo vano de querer abarcarlo y definirlo como una mera disciplina entre otras.

No puede reducirse esta preocupación a averiguar simplemente qué puede y debe hacer el Estado en materia cultural.

Desde organizar casas de la cultura, teatros, difusiones audiovisuales, grandes espectáculos populares, hasta establecer algún sistema de estímulos y ayudas para sostener los creadores culturales. Pero todo esto caería, en una u otra forma, dentro del problema de la definición de la cultura y del no menos grave de lo que al Gobierno corresponde hacer en ella. ¿Qué abarca la definición de lo cultural y qué debe o puede hacer el Estado en ella o con ella?

Cuando nos percatamos de la ilimitada extensión que prácticamente cubre o puede cubrir esta definición tenemos que comprender la importancia suprema que estas cuestiones tienen para el destino mismo de los pueblos y para la concepción de su futuro. Ya no estaríamos tratando tan sólo de lo que convenga hacer en beneficio de la difusión cultural (¿de cuál cultura?) o de lo que convenga hacer en estímulo de los creadores culturales (¿cuál creación?), sino, sobre todo, del destino mismo de los hombres que pueblan de tan diferentes maneras esta masa continental. Para decirlo con otras palabras, más temibles y reveladoras, de la identidad misma de ese conglomerado humano.

En el Programa de la Conferencia de Bogotá figuraba el tema de la identidad cultural. No tendría sentido esta expresión si se refiriera, estrechamente, tan sólo a los tipos de danza popular, de folklore, de música o a los principales logros en materia de literatura y artes plásticas. De lo que se trata, en el fondo y en verdad, es de la identidad colectiva de la presencia humana en este continente que, de manera insatisfactoria e inadecuada, hemos llegado a llamar América Latina y el Caribe. Estamos hablando, en verdad, de identidad de pueblo, de lo que somos y de lo que hemos llegado a ser hasta hoy, hasta esta hora, los pueblos que integran y ocupan el espacio continental. Se trata de saber quiénes somos, de de-

finir nuestra presencia en el multicolor conjunto de la humanidad, nuestra peculiaridad y nuestra originalidad, lo que somos, lo que hemos llegado a ser por el juego continuo y activo de todos los factores históricos y geográficos. ¿Cuál es nuestro aporte y nuestra contribución a la gran herencia común humana que el hombre ha creado y continúa creando sin término?

Visto así se revela en toda su magnitud la importancia del temario de la conferencia. De lo que se trata no es de llegar a adoptar una política de la cultura que pueda ponerse en la panoplia de los instrumentos del Estado junto a las políticas de la industria, o de la moneda, de la educación, o de la demografía, sino de concebir o de asomarse a la concepción de una identidad y de un destino.

A la simple contemplación de la compleja vastedad de los fenómenos y aspectos que integran todo lo que puede y debe ser llamado cultura caemos de inmediato en otro aspecto íntimamente ligado a éste. Si la cultura es la totalidad del hombre y su presencia, si es la historia, si es el conjunto de la creación humana, no hay duda de que, por su propia esencia, es dinámica y cambiante.

La historia del desarrollo cultural es la parábola de un proceso continuo, de un cambio sin término, de una búsqueda sin tregua, de un hallar e incorporar constantes. No podríamos, sin el más grave riesgo de esterilización, decretar artificialmente la congelación de una cultura. Sería tan absurdo e imposible como pretender congelar una vida. La vida es dinámica y cambiante y la cultura es su reflejo.

Sería contradecir toda la historia pretender que vamos a adoptar y fijar un momento de la evolución cultural de un pueblo y a convertirlo en modelo y paradigma invariable de toda su actividad futura. Decidir que lo que la colectividad

ha llegado a ser hasta hoy, por efecto de mil cambios e influencias, se va a mineralizar y a mantener inalterable para los tiempos venideros. Sería un acto de locura prácticamente irrealizable.

La historia de las culturas es la historia del contacto y la mezcla de las culturas. Desde que el hombre comenzó a desplazarse en el alba de su historia comenzó a mezclarse. Nunca ha existido una cultura pura y aislada, mantenida en la fidelidad completa a lo que por azar llegó a ser en un momento dado. Tal vez en algún rincón de Himalaya pueda hallarse algún reducto cultural, aislado del resto del mundo, donde ha pervivido con pocos cambios una forma cultural sacralizada y mineralizada que ya no tiene nada de viviente y que es, en el más recto sentido de la palabra, un fósil. Todas las culturas se han formado en el encuentro y el contacto de los hombres de la montaña con los de la llanura, de los de tierra adentro con los del mar. En esa larga y continua itineración han intercambiado usos, técnicas, costumbres, dioses y lenguas. Desde los Sumerios hasta nuestros días podemos seguir esta fascinante saga de la creación y la transformación de la cultura por la interacción y el mestizaje, por el comercio y la guerra, por la dominación y la rebelión, por la búsqueda de la riqueza y de la sobrevivencia. La historia de la cultura, podríamos decirlo sin exagerar, es la historia del mestizaje cultural. ¿Qué ha sido la historia del Mediterráneo, la de Europa, la de Occidente, sino el resultado de un desplazamiento y encuentro de pueblos que dieron y recibieron en una mezcla sin fin? Desde el Golfo Pérsico hasta el Mediterráneo oriental, desde la Anatolia hasta las columnas de Hércules, desde Grecia hasta España, desde Sicilia hasta Inglaterra, la cultura europea se forma en un proceso continuo de invasiones, mezclas, adopciones, injertos y trasplantes, sin los cuales no es posible com-

prender ni Grecia, ni Roma, ni el Imperio Carolingio, ni la Edad Media, ni la expansión universal del Renacimiento. Esa gran vocación de mezcla y de incorporación sin término, que marca a todas las grandes culturas y a la de Occidente en especial, llega a su culminación en el proceso de globalización y de contacto de todos los pueblos de la tierra que se inicia a partir del siglo XVI. Podría alguien ponerse a hacer el catálogo de todos los aportes, incorporaciones y mezclas que han caracterizado la formación de Occidente desde los tiempos de Roma hasta hoy y no llegaría nunca a completar el inmenso repertorio. Huellas vivientes están en las lenguas y en el arte occidentales de esa gran feria de cambios. De los Sumerios, de los egipcios, de los fenicios, de los cretenses, de los griegos, de los asiáticos, de los judíos, de los africanos, de los germanos, de los mongoles, de los indios americanos, de los árabes, de los chinos, de los hindúes. Podría decirse de la cultura de Occidente que es la más grande olla podrida que el mundo ha conocido.

Ese proceso no sólo se ha dado en el lejano pasado histórico sino que continúa hasta nuestros días y habrá de continuar mientras Occidente no pierda su capacidad de crear, de conocer y de incorporar, es decir, mientras constituya el espacio fecundo de una cultura viva abierta al mundo.

Bastaría recordar dos de los más grandes momentos de innovación y hallazgo de esa cultura que tuvieron lugar en el pasado inmediato. Todos los historiadores del arte consideran el surgimiento del Impresionismo en la pintura como la hora de la más grande transformación del lenguaje plástico que había predominado desde los días de Giotto. En el Impresionismo, Occidente reinventa la pintura y abre el camino para todas las audaces experiencias y ensayos que han caracterizado el arte moderno. Fueron varios, ciertamente, los fac-

tores que influyeron en ese gigantesco cambio de sensibilidad colectiva, pero uno de los principales, sin duda, fue el fortuito encuentro de algunos jóvenes pintores franceses, en busca de nuevas posibilidades, con la exótica y sorprendente expresión de los grabados de bloque japoneses. Aquellos grabados de Hokusai, de Toyokuni y de otros artistas nipones revelaron, en los años finales del Segundo Imperio francés, inmensas posibilidades nuevas a jóvenes artistas de genio como Manet, Monet y Degas. Un polen del arte japonés, traído por el azar de los encuentros, vino a fecundar la más extraordinaria floración del arte europeo.

Más tarde, con la aparición del Cubismo, el caso vuelve a presentarse en forma análoga. El descubrimiento por los jóvenes artistas, congregados en el Montmartre de comienzos del siglo, de la fuerza expresiva del arte de las máscaras africanas fue decisivo en la creación de las formas cubistas por Picasso, Braque y Juan Gris. Se daba, otra vez, de manera igualmente importante, el fenómeno de la polinización de una cultura por otra distinta y ajena. Nada en común tenían los buscadores de nuevas formas del *Bateau lavoir* con la actitud de ritualizada y simbólica representación de las máscaras negras por el sentido mágico de los artistas de las tribus africanas y, sin embargo, fue ese azariento e improbable hallazgo uno de los determinantes fundamentales de esa vasta revolución artística que de Europa se extendió al mundo entero.

Si Francia hubiera estado regida en ambos casos por una policía cultural ideológica empeñada en preservar la pureza de una cierta identidad cultural el mundo no habría conocido ni el Impresionismo, ni el Cubismo. Ambos son creación pura, pero surgida del encuentro y de la mezcla, del fecundo contacto e interpenetración de las culturas. Si Manet se hubiera puesto a imitar grabados japoneses o Picasso a falsificar más-

caras negras, nada hubieran significado ellos y nada habría ocurrido en la historia del arte. Lo importante y fecundo fue el fenómeno de mestizaje que se produjo del contacto inesperado de aquellas formas ajenas y de aquellas sensibilidades distintas.

Ésta ha sido siempre la realidad de la vida cultural, que es un producto continuo y cambiante de la confluencia, del encuentro y del mestizaje.

Al llegar a este punto tocamos necesariamente en el otro aspecto del temario de la conferencia. Que es el problema de la política cultural o, mejor dicho, del Estado y la cultura.

A poco que nos asomemos a la historia de las culturas nos daremos cuenta de lo espontáneo y libre de su creación y de los riesgos graves que hay implícitos en querer dirigirlas, conformarlas o convertirlas en arquetipos. Es lo mismo que si dijéramos que es el Estado el que debe programar la vida de cada hombre o realizar una historia que ha concebido y escrito previamente. No han faltado tentativas de este género a lo largo de los siglos pero, afortunadamente, siempre han fracasado. Una cosa se han propuesto los ambiciosos gobernantes globalizadores y otra ha surgido de los hechos y de la anónima y multitudinaria presencia de las individualidades en las que final y felizmente estamos divididos los hombres. Como dice Raymond Aron: "los hombres hacemos la historia, pero no sabemos la historia que hacemos". Preguntarse qué debe hacer el Estado con la cultura es casi preguntarse qué debe hacer el Estado con el hombre.

La verdad es que ningún Estado ha creado una cultura. Ni la de Egipto, ni la de Grecia, ni la de Roma, ni la de Occidente. Son más bien las formas políticas y colectivas las que derivan de la mentalidad cultural. Podríamos decir enfáticamente que no es el Estado el que crea las culturas, sino, al

contrario, las culturas distintas las que crean las diversas formas de Estado que hemos conocido. El cambiante Estado romano fue un producto de la cultura romana que es lo mismo que decir un producto de la cambiante historia de Roma. Las estructuras políticas, las constituciones públicas no son sino formas de la cultura y hoy nos damos cuenta, después de tantos ensayos fallidos viejos y recientes, de que no es posible trasplantar y adaptar pura y simplemente formas políticas e instituciones estatales de una cultura a otra. La realidad cultural subyacente termina por imponerse y adulterar la forma y el resultado del injerto.

El Estado es el supremo producto cultural porque es la creación más importante que el hombre ha hecho en su vida colectiva. A poco que veamos de cerca hallaremos que hay una estrecha relación, por encima o por debajo de etiquetas o de formas exteriores, entre el Estado y la realidad cultural de un país. De esta identificación visible ha surgido muchas veces la tentación de que el Estado toma a su cargo el destino de la cultura, su orientación y hasta sus realizaciones.

No se trata del mecenazgo o de la ayuda iluminada sino de la dirección. Así como casi no hay ejemplo de cultura creada por el Estado abundan, en cambio, abrumadoramente los casos de la creación cultural frente al Estado, contra el Estado o como expresión de una actitud individual de rechazo al conformismo colectivo. Tradicionalmente la cultura es algo que se ha creado al margen, fuera y hasta en disidencia con el Estado y sus exigencias.

El gran hecho cultural de la formación de las lenguas modernas es un ejemplo evidente. Las lenguas romances no brotaron de ninguna decisión del Estado. Se formaron lenta, anónima y fatalmente de la corrupción del latín palaciego en la boca del pueblo. Las cancillerías de los reyes de la Edad

Media seguían escribiendo su muerto latín mal aprendido, la Iglesia recitaba sus oficios en aquella lengua ya ininteligible para los feligreses, mientras la gente de las villas y los campos iban formando un habla propia con la combinación y el rezago de todo lo que le había llegado de herencia y de presencia. Fue tarde y finalmente cuando el Estado se dio cuenta de la avasalladora presencia de las lenguas vulgares. Junto con el pueblo aparecieron los poetas anónimos.

La aparición de los cantares de gesta no es el resultado de una política regalista, sino de una realidad histórica. El *Poema del Cid* no nació en ninguna cancillería de rey de Castilla, ni siquiera en alguna sociedad culta de la época. Se formó de la narración rítmica y rimada de algún juglar o de algunos juglares, casi seguramente con menosprecio o ignorancia de la gente educada, que hablaban al pueblo en la única lengua que conocía y que no se aprendía en ninguna escuela. No sólo el *Poema del Cid* surge marginalmente, fuera de la maquinaria del Estado, sino más bien contra ella, porque en uno de sus aspectos más importantes esta creación anónima y popular es un panfleto político dirigido contra Alfonso VI. Tal vez llegó a ser ésta, para el auditorio del juglar, la parte más importante y sensible ("Dios, qué buen vasallo si hubiese buen señor"), pero que ya para nosotros no puede tener el mismo sentido.

El complejo y oscuro fenómeno del Renacimiento es igualmente revelador. Hubo ciertamente mecenas, coincidencias, príncipes deseosos de revestirse con la gloria de las artes pero, en el fondo, lo que hay es una reacción espontánea contra los valores establecidos de la época. Desde el Giotto hasta Miguel Ángel el creador es el artista. Fue contra la corriente y hasta el gusto de los patronos que se pintaron las escenas bíblicas desde Massaccio hasta la Sixtina. Mucho tiempo se

discutió si había que borrar el fresco del *Juicio Final* que Miguel Ángel había puesto como un desafío en el lugar más prestigioso del poder vaticano. Los grandes creadores literarios y artísticos han sido característicamente hombres en desajuste, inconformidad y hasta rebelión contra su tiempo. Desde Chaucer hasta Joyce, desde Donatello hasta Rodin o Giacometti, desde el *Lazarillo de Tormes* hasta los *Esperpentos* de Valle-Inclán. Podría hacerse una rica y contrastada revisión de las diferencias esenciales entre lo que se proponían los príncipes y el arte que patrocinaron. Todo Velázquez no es una exaltación, sino una desengañada elegía del tiempo de Felipe IV. Y nadie nos ha podido revelar de modo más impresionante e inolvidable lo que era la corte de Carlos IV que su indomable pintor de cámara, el sordo Goya.

¿Podríamos preguntarnos sin término y sin respuesta, qué rey, qué corte, qué academia, creó la jota aragonesa o el romancero español? El folklore ha sido un producto espontáneo de la historia y de la situación de las comunidades humanas, hecho de azares, encuentros, tradiciones y hallazgos, como la corriente de un gran río.

Habría que preguntarse, en esta hora en que tanto se habla de la responsabilidad del Estado en materia cultural, cuál fue la providencia administrativa que determinó la aparición de la poesía de Mallarmé con todas sus inmensas consecuencias, o qué desató el prodigioso contagio de la presencia de los *ballets* rusos en el París de vísperas de 1914, o qué hizo que un colombiano de Tierra Caliente se pusiera a evocar lo que había visto en su infancia y escribiera ese gran monumento literario que es *Cien años de soledad.*

Hay una leyenda ejemplar, que es la de Iván el Terrible y el arquitecto de la catedral de Kazán. El Zar encomendó a un arquitecto que levantara la más bella iglesia concebible,

para celebrar su conquista. Fue tan grande el asombro de Iván al contemplar la obra maravillosa, que ordenó de inmediato sacar los ojos al arquitecto para que no fuera capaz de realizar nunca más algo semejante o mejor. No era capaz el Terrible de construir uno solo de los arcos o de las torres o de visualizar la armonía de los espacios y de los volúmenes de la obra pero, en cambio, tenía toda la eficacia necesaria para esterilizar a un hombre de genio. El Estado, como Iván, puede destruir al artista, pero es incapaz de provocarlo ni de dirigirlo.

Todo esto debe llevarnos a pensar que la intervención del Estado en el quehacer cultural es cuestión delicada, debatible y peligrosa. La tentación de poner la cultura al servicio de la política ha sido siempre grande, porque ha sido siempre grande la tentación de apoderarse, desde el Estado, de la totalidad del hombre para convertirlo en pieza ajustada a un esquema ideológico de transformación de la condición humana.

No es posible pensar a estas alturas del crecimiento arrollador del papel del Estado en la vida colectiva que pueda llegar a no intervenir en la actividad cultural. No sería ciertamente posible y acaso tampoco deseable. El Estado moderno, que asume cada día mayores atribuciones y responsabilidades en todo lo que se relaciona con el bienestar y la educación del ciudadano, no podría ausentarse del escenario cultural. Sólo que debe hacerlo con plena conciencia de los límites que le son impuestos no sólo por respeto al hecho cultural mismo sino por el conocimiento de la frágil y compleja naturaleza del proceso de creación de la cultura. No perder de vista nunca que la cultura es cosa viva, parte integrante de la condición humana, y que no puede ser separada de la vida y de su espontáneo y secreto desarrollo. Es necesario que el Estado mantenga y proteja las creaciones y los monumentos del

pasado y los haga accesibles a todos, pero sin pretender convertirlos en paradigmas y modelos inalterables porque eso equivaldría a matar la creación cultural. Es igualmente importante que el Estado divulgue y dé a conocer, en la medida de lo posible, las grandes creaciones del pasado y del presente, pero sin establecer ningún criterio de preferencia o de exclusión en favor de una escuela, una tendencia o una propaganda. Es igualmente menester que el Príncipe establezca ayudas y facilidades básicas para favorecer la libre creación cultural por parte de los creadores, pero sin establecerles condiciones, modelos y finalidades. Es decir, limitarse a crear las mejores condiciones para que esa rara planta que no se da en ningún invernadero siga viviente y se reproduzca de acuerdo con sus secretas leyes, para permitir que esas frágiles condiciones de creatividad y de sensibilidad, que se dan en algunos individuos, florezcan sin interferencia y sin deformación, para que la cultura y el pueblo sigan en su condición vital y afirmen, en la libertad de creación y de renovación, su propia identidad.

La identidad cultural es la única que tienen los pueblos y la que los distingue. Todo lo demás es biología, fisiología o geografía. Y esa identidad no hay que pretender formarla sino dejarla que se forme como se ha formado espontáneamente en la fragua de la historia en todo el pasado.

En este aspecto podemos decir que lo que ha caracterizado a la especie humana es la variedad cultural. Los etnógrafos, los antropólogos y los historiadores de la cultura nos han presentado vastos panoramas de la inagotable variedad de las formas culturales que las distintas comunidades han creado en el correr de los siglos. Todos comemos, pero no lo mismo ni de la misma manera, todos nos vestimos pero de distintos modos, construimos viviendas tan diferentes como

puede concebirlo la imaginación más desbordada, tenemos un sentimiento religioso, pero lo expresamos en las formas más opuestas, hablamos pero lo hacemos en varios millares de lenguas diferentes e incomunicables. La creación cultural es la base y la razón de la variedad de la condición humana y es, por eso mismo, el fundamento de la identidad de las comunidades históricas.

En ese inmenso panorama de variedad hay rasgos comunes que permiten agrupar en conjuntos mayores a una variedad de pueblos. Hay familias de lenguas, de creencias, de tradiciones, que agrupan a diversos pueblos. Hay una familia de lenguas germánicas o romances, hay una comunidad anglosajona o hispánica, hay un mundo del derecho romano, hay una cristiandad. Más cerca está el hijo de una tribu africana bantú de un kikuyu que de un europeo. Más cerca está un portugués de un español que de un sueco. Más cerca está un francés de un latinoamericano que de un coreano.

Cuando tomamos en su conjunto la rica variedad de los pueblos que llenan el espacio geográfico que llamamos América Latina y el Caribe hay un hecho fundamental que importa destacar previamente, y es que forma parte del ámbito de la cultura occidental. Éste es un hecho cierto pero que requiere calificaciones. No pertenecemos a la cultura de alguna tribu africana, ni a la china, ni a la indostánica, ni siquiera a las que crearon en América, de manera tan esplendorosa, los indígenas antes de la llegada de los españoles. Pertenecemos a la cultura occidental pero de una manera peculiar. No pertenecemos a ella como un francés, ni como un polaco, ni como un inglés y, ni siquiera, como un español. Esa manera es la que hace la identidad de cada uno de nuestros pueblos, los de lengua española, portuguesa, inglesa, francesa u holandesa. Es ella la que nos da un carácter en la historia, la

que hace la base de nuestra creación cultural y la que nos permite una presencia propia en el escenario mundial. Es esto lo que hay que buscar y conocer para valorizarlo, sin pretender convertirlo en modelo sacralizado, en momento final o en culto totémico.

La América Latina pertenece al mundo de Occidente por muchos aspectos fundamentales y obvios. Salvo la excepción de algunas zonas localizadas en Meso-América, los Andes o el Paraguay, tenemos como lengua materna lenguas europeas. No como lengua de comunicación aprendida y superpuesta culturalmente, sino como lengua madre consustanciada con nuestro ser y nuestra conciencia, que es el español, el portugués o el inglés de las tierras americanas. Para venezolanos, argentinos, mexicanos, cubanos o ecuatorianos, nuestra lengua es el español, nuestro español, no como instrumento de comunicación aprendido con fines utilitarios, sino como lengua única y materna en la que se ha formado nuestra personalidad y nuestra relación con el mundo. El caso es semejante en los brasileros, los jamaiquinos o los haitianos. Ese español nuestro es nuestro, como en el caso de las otras lenguas, no porque lo hayamos aprendido sino porque nos hemos hecho en él y lo hemos hecho nuestro porque en el uso lo hemos adaptado y rehecho, porque es parte esencial de nuestra conciencia y de nuestros más profundos automatismos psicológicos.

Todo el ámbito americano pertenece al cristianismo. Desde California hasta la Tierra del Fuego se alzan las claras siluetas de los templos de Cristo y de las imágenes resplandecientes de vírgenes y santos penden, en una pátina de siglos y situaciones, los ex-votos de los milagros. Es un cristianismo que hemos hecho nuestro con infinitos aportes de creencias locales, de tradiciones y de costumbres propias, que recibió

modificaciones importantes desde el tipo de las imágenes hasta el ritual de las ceremonias y que sirvió como gran medio de encuentro espiritual de todas las razas y de todas las zonas. Toda la colonización fue un proceso de incorporación a los valores de Occidente. La familia, la casa, la urbanización, la relación social, la situación de la mujer y del hijo nos vinieron por la Iglesia y por las Leyes de Indias, a través de las Siete Partidas, de la herencia romana del derecho. El concepto de la ley, el del Estado, el del delito y la pena, el de la propiedad, nos vienen en derecha línea de la gran codificación de Justiniano. No tenemos otra base legal, ni otra concepción del hombre y de su dignidad.

Esa cultura occidental, con la que nos hemos identificado en cinco siglos, es la nuestra y no tenemos otra. Pertenecemos a ella, ciertamente, pero a nuestra manera. No se nos puede asimilar ni siquiera a la de España o a la de Portugal. Constituimos un caso particular de la vasta geografía espiritual de la cultura occidental. Esta situación peculiar se refleja y se manifiesta en toda nuestra existencia. Tenemos una manera americana de ser occidentales.

En un libro lleno de las más valiosas sugestiones, George Steiner (*After Babel*), ha analizado, de manera penetrante y reveladora, la huella del tiempo en la lengua y cómo al leer no hacemos sino traducir a nuestro tiempo y a nuestra situación lo que el autor, en otro tiempo y en otra situación, puso en el texto original. No leemos el *Quijote* de la misma manera todos. La lectura que hace un hispanoamericano de hoy no sólo no es igual a la que pudo hacer un español de tiempos de Felipe III, sino que tampoco lo es a la que hace un madrileño de hoy. No sólo en el transcurso de los siglos aquellas palabras han sufrido erosiones y añadidos y el eco y el reflejo de significaciones y de hechos nuevos, sino que tampoco el

marco de referencia, que es la cultura, es enteramente semejante. Podríamos afirmar que la lectura del *Quijote* no es la misma en un gallego, en un andaluz y en un castellano viejo, como tampoco lo es en un mexicano y en un argentino. Tenemos una lectura nuestra del *Quijote* porque tenemos una situación cultural nuestra. Las implicaciones y las sugestiones que el madrileño de hoy encuentra en el libro cervantino implican un marco de referencia y un juego de valores presentes que no son exactamente los de ningún hispanoamericano. Lo mismo podríamos decir de algún otro gran libro de nuestra cultura. De *Los comentarios reales* del Inca Garcilaso o de la *Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Ni entonces, ni ahora, pudo un español tener la misma lectura del Inca que tuvo un hispanoamericano. Y tampoco la lectura es la misma para un indiano del siglo XVII y para un peruano de hoy. No podemos leer a Bernal de la misma manera, ni percibir lo que dice de igual modo. El marco cultural, la situación histórica, nos condicionan.

Esa presencia de la peculiaridad latinoamericana es visible en todas las manifestaciones de la cultura. Es visible en la lengua, en la creencia y también en las ideologías. Ha habido un cristianismo criollo que lo distingue señaladamente del de España y mucho más del de cualquier otro país de Occidente, en el que se ha reflejado profundamente al amplio proceso del mestizaje cultural. Pero también podríamos hablar de un racionalismo de la América Latina. Bastaría leer la propaganda racionalista de nuestros pensadores de la época de la independencia para advertir todas las diferencias que los distinguen del pensamiento de franceses e ingleses. Gentes que querían propagar el pensamiento de Locke, de Montesquieu y de Rousseau pero que, al mismo tiempo querían restaurar en alguna forma el imperio de los Incas. La historia del Positi-

vismo que tanta influencia tuvo en la vida de la América Latina está llena de esas mismas particularidades y mezclas. Hay un positivismo latinoamericano que no es exactamente el de Comte, el de Taine o el de Spencer. Como también, ciertamente, hay un marxismo criollo teñido de toda la peculiaridad cultural propia.

Esto es verdad de la creencia, de los usos, de la ideología y del arte. También lo es de la literatura. La literatura latinoamericana nunca ha sido una reproducción de momentos y de escuelas europeas. Aun en los momentos en que más creía serlo, como en el Modernismo. Ha sido siempre el suyo un proceso de mezcla, impureza y yuxtaposición de tendencias viejas y nuevas, propias y ajenas, conscientes e inconscientes, que es el que hace su riqueza y su originalidad.

Ésa es la condición y la peculiaridad de la América Latina y esa misma es la que constituye la base de su identidad histórica que es su identidad cultural. Es eso lo que hace nuestra presencia ante el mundo y es eso mismo lo que nos justifica.

No para decidir arbitrariamente que hasta allí hubimos de llegar en el proceso pero no más allá. Ni el más lerdo ignora que vivimos la más grande experiencia de globalización de la humanidad, que los medios de comunicación nos ponen, literalmente y de manera constante, los unos en presencia de los otros y que estamos recibiendo un inmenso flujo de información continua que nos hace testigos y partícipes de todo el acontecer humano en toda la redondez de la tierra. Vivimos, para decirlo con la frase de McLuhan, en la aldea mundial.

No podríamos, y además resultaría suicida, sustraernos de ese torrente de información. Sería colocarnos fuera del mundo y fuera del tiempo. Convertirnos, extemporáneamente, en un Tibet cultural.

Tenemos que estar en la escena del gran teatro, recibir, porque es la ley del progreso, todo lo que hayan creado, hallado o inventado los demás pueblos, participar en esa búsqueda y en ese beneficio, pero sin perder de vista nuestra condición y nuestro propio ser. Abrirnos al mundo, con clara conciencia de lo que hemos llegado a ser, para enriquecernos de ese comercio y no para repetir el trágico pacto de Fausto. No vender el alma al diablo sino enriquecerla y modernizarla con todo lo que el hombre halla para entrar, dentro de nuestra peculiaridad en la gran empresa del progreso humano.

Necesitamos estar al día en ciencia, en tecnología, en arte, en usos y conocimientos porque todo ello significa poder y crecimiento, pero sin perder de vista lo que somos y como hemos llegado a serlo, para poder entrar a participar a parte entera en la creación mundial de la ciencia y la cultura, no para recibirla como un regalo venido de fuera, sino para incorporarnos en el gran cometido de su creación y de su aprovechamiento para toda la humanidad.

No es indiferente lo que el Estado haga o deje de hacer en esta riesgosa y fundamental cuestión. Sus acciones o sus omisiones podrían dañar o torcer gravemente las posibilidades de crecimiento y creación cultural de un pueblo. Podrían condenarlo a una estéril repetición de un pasado convencional o regimentarlo en un falso mecanismo de identificación.

No habría que olvidar, ni un momento, que lo que está en juego en esta materia es el hombre entero y su destino, porque lo que queda fuera de la definición de la cultura es precisamente lo que es ajeno al hombre histórico.

Era menester recordar estas cosas a los representantes de los gobiernos de la América Latina y el Caribe reunidos en Bogotá, y así traté de hacerlo cuando se me dio la oportunidad.

ÍNDICE